

ننوكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

المساجد في مسقط ■ ثغر المومياوات المصرية ■ سعيد توفيق،
عبد السلام بنعبد العالي وموسى وهبة، حول محنة الفلسفة
وهجرة المفاهيم وترجمتها ■ محي الدين بن عربي، إرث الأمة
المتسي ■ امير تو إيكو حول بعض وظائف الأدب ■ قراءة الثوابت في
قصيدة النثر ■ عن الأدب الايطالي ■ السيئما والنهايات السعيدة
■ حواران مع صلاح ستيتية وابراهيم نصر الله .

واقراء: حيدر حيدر ■ بلند الحيدري ■ يوسف الجعيد ■ سمير
اليوسف ■ عبدالرحمن مجيد الربيعي ■ عائشة ارناؤوط ■ آمال موسى
■ مؤنس الرزاز ■ محمد الطويي ■ برهان كركوتلي ■ نبيل منصر
■ عصام ترشحاني ■ علي الشرقاوي ■ هدية حسين ■ عبدالصمد
حسن ■ رينيه كروفيل ■ فيديريكو فيليني ■ ناصر الجهوري ... ->

العدد الأربعون - اكتوبر ٢٠٠٤م - شعبان ١٤٢٥هـ



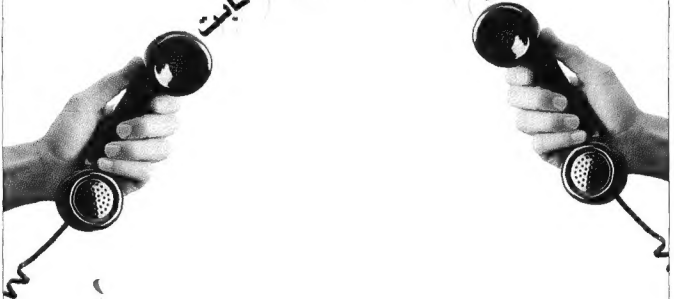
تخفيض

بنسبة ٤٧٪

على تعرفه المكالمات
المحلية

للمسافات الطويلة

من خط ثابت
إلى خط ثابت



عمانتل
Omantel

معاً في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together

الآن يمكنك الإتصال لأبعد من ١٠٠ كم بتكلفة ٤٠ بيسة/دقيقة فقط في وقت الذروة (٧ صباحاً-٧ مساءً)
بدلاً من ٧٥ بيسة/دقيقة. تكلم لمدة أطول مع اقربائك واصدقائك وزملائك في أي مدينة، واستمتع بالتعرفة
الجديدة المقدمة من عمانتل.

العرض ساري ابتداءً من ١٥ مايو • التعرفة تشمل أيضاً المكالمات الصادرة من الهواتف العمومية ومطارات جبرين المستخدمة في الهواتف الثابتة والعمومية

الشعاره العمانيه للاتصالات
www.omantel.om



رئيس مجلس الإدارة
سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

رئيس التحرير
سيف الرحبي

مدير التحرير
طالب المعمرى

العدد الأربعون

اكتوبر ٢٠٠٤م - شعبان ١٤٢٥هـ

المحرر
يحيى الناعبي

عنوان المراسلة : ص.ب. ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهات - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للأعضاء في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان ص.ب. ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

المساجد في مسقط



مسجد السلطنة

هذه الدراسة ستستعرض المساجد في مسقط من وجهة نظر ثانية، مختلفة عن تصديدية الاعتمادات تستند على الفكر المعماري الحضري، بل توجهها سيكون مقرونا بعلم الجمال والتذوق الفني فقط، مع مراعاة شرح التطورات المعمارية التي حصلت عبر القرون التي من خلالها اخذت المساجد صبغها الحالية، كما وان الدراسة ستتناول بصفة شاهدة الجساجد الذي يراعى البيئة، وكيفية تأقلم المعمار وفق البيئة المحيطة بالمناطق المعمرة والعكس بالعكس.

البيئة في عمان متعددة ومختلفة وهذا الاختلاف والتعدد واضح جدا، وقد يقول قائل ان هذا ما يحصل ويجده في كثير من بقاع الارض وفي اغلب مناطق العالم وقد تكون هذه الحاجة صحيحة الى حد معين، ولكن صورة البيئة في عمان تحوي الكثير من التضاد الشاسع والواضح لعدة اسباب، موقعها

وتناغمها مع البيئة



اميلي بورتسر *

الجغرافيا وببواباتها الطويلة جدا والتي تحدد طرفاً مهماً جداً منها والصحراء التي تحدد الطرف الآخر خلقت من عمان صورة مختلفة للمتعرف عليه من المواقع الجغرافية: هذا بالنسبة للمحدود الخارجية أما التركيبة الداخلية فهناك التناقضات في البيئة الطبيعية والاجواء المناخية البارزة جداً أو عكسها والمرتفعات الخضراء من ناحية والمرتفعات الجرداء من ناحية أخرى وكذلك الواحات بينابيعها ونخيلها ومساحاتها الخضراء أو الكهوف المتعددة والغريبة وكذلك المساحات الصحراوية.

كل هذه التناقضات الجغرافية والمناخية جعلت من عمان لوحة تشكيلية مثيرة جداً، تجب قراءتها بكثير من التمعن والجدية والإمانة.

ولكن لا نستطيع قراءة هذه اللوحة بدون المعرفة التاريخية والتأثيرات الحضارية التي مرت بها عمان والمنطقة بشكل عام وبما أن هذه الدراسة تعنى بالمساجد لذا كان لابد من العودة الى الماضي ومعرفة كيفية صيرورة المساجد من الساحة الدينية والعمرانية وكحاجة اساسية للانسان المسلم.

المكان العماني

التنقيبات والتحريات الأثرية والجيولوجية والانثروبولوجية أثبتت أن لعُمان بعداً عميقاً في التاريخ، يند إلى العصور الجليدية (١٢٠٠٠ ق.م.) حيث أن التلوج كانت تغطي الأراضي العمانية. وبعد أن فسحت البيئة المجال أخذت الديناميكا تملأ الأرض العمانية، إلا أن البيئة انصاعت لنمو البشر مما أدى ذلك إلى التوسع والانتشار السكاني. وبالتالي بدأت تظهر المستوطنات الماقبل تاريخية في أماكن مختلفة حسب تناسب البيئة للحياة.

بدأ الإنسان العماني الأول ومكث في الحظ والمهارة بناء حياته بما يلائم مستلزمات ومتطلبات معيشته اليومية، فبدأ التجمعات السكنية تنمو بشكل منتظم حيث روعي فيها كل ما يحتاجه السكان من أماكن المعيشة والمدافن وما يمكن أن يسمى بأماكن العبادة على بساطتها، وما إن ظهر الفخار حتى بدأت عجلة التطور تسير بسرعة، وبدء التنقيب عن المعادن (٤٠٠٠ ق.م.) وغرف العمانيون أهميتها واستثمروا تلك المادة بكثير من الحكمة واقرنت المعادن بمعادن والتي أصبحت الاسم الآخر لعُمان القديمة، وأخذت الحضارات المجاورة تستورد المعادن من عُمان. ونشأت حضارة (مجان) العريقة، وأنشأت علاقات تجارية مهمة مع دول الجوار، ما بين أفريقيا ودول الشرق الأوسط وهناك نصوص سومرية تثبت ذلك.

أما التطور والبحور العماني مثل اللبان وغيره من الأنواع فكانت دائماً مصدراً مهماً للتجارة، ولقد وصلت شهرة هذه البحور إلى أرجاء واسعة من العالمين القديم والحديث.

رغم وجود الكثير من المستوطنات، والتي كانت تعتمد على صيد الأسماك والزراعة، منذ آلاف السنين قبل الميلاد، إلا أنها لم تترك أثراً كافية تدل على مدى تقدمها، والسبب في ذلك يعود إلى عدم وجود أنهار مهمة في عُمان، لذا كانت التجمعات البشرية غير مستقرة تتنقل باستمرار بحثاً عن مصادر المياه.

ازدهار عُمان أدى إلى توسعها، وإلى امتداد نفوذها وإراضيها، ولكن هذا لا يعني أنها بقيت محافظة على الحدود الجديدة التي رسمتها لنفسها دائماً، ففقدت عُمان تحت نفوذ حضارات مجاورة. وفي القرن الثالث استلمت مملكة عربية من قبل رئيس قبيلة من الحيرة، ولكن في القرن الرابع- والسادس سيطر الفرس على الأراضي العمانية، إلا أن قبائل الأزد العربية استعادت سيطرتها وعادت عُمان عربية مستقلة. في السنة العاشرة للهجرة استجاب عُمان لدعوة النبي (ص) وسلمت. فتح الإسلام أبواباً جديدة رحبة واسعة أمام عُمان، وتشجع الناس لاجتراح الجيول لنشر الدعوة المسماة، وكذلك لتعرف (المعرفة) «وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا» (قرآن كريم). فظهر في القرن السابع الملاح العماني الشهير، أبو عبيدة عوبلة بن القاسم الذي قطع سبعة آلاف كيلومتر متوجهاً حتى الصين، ووضع أسس الملاحة البحرية الصحيحة، ثم سيطر قرامطة البصرة والبحرين عليها، وجنيتها تنعمت بفترة رخاء واضح، نظراً لتجاوز القرامطة لكثير من الحدود والمعوقات التي كانت تعيق الازدهار التجاري.

عام ١١٧٩ كان ابن ماجد الملاح العماني ملاحاً محكماً، يقود حملة فاسكو دي كالمالوصول إلى الهند عن طريق رأس الرجاء الصالح. وبعد ما مرت بعُمان قرأت متقلبة مختلفة، وجاءت السيطرة

البرتغالية من سنة ١٥٠٨ (بعد أقل من سبع سنوات على حملة فاسكو دي كالمال) إلى سنة ١٦٥٠، ولكن عادت لعُمان قوتها وجبروتها عندما تأسست دولة مستقلة باسم مسقط وعُمان سنة ١٧٤١.

وأخذت سلطة مسقط وعُمان بالازدهار لعدة قرون، في الوقت الذي كانت فيه أغلب المناطق العربية تزحف تحت السيطرة العثمانية، إلا أن عُمان فقد كانت بلداً عربياً مزدهراً تزخر موانئها بالمضاعة المختلفة وتحضن قوميات وإعرافاً متعددة وتتقبال السفراء مع الكثير من الدول الأجنبية. إذ تم تعيين أول سفير لعُمان في الولايات المتحدة عام ١٨٤٠ كما أنشأت علاقات دبلوماسية وتجارية مع بريطانيا وفرنسا.

الفن الاسلامي

عند بدء الدعوة الإسلامية، وبعد فتح العراق وسوريا ومصر، كانت هناك حضارات قائمة لها اصولها واساليبها في النحت والرسم والعمارة. ففي العراق فإن الطراز البابلي الاشوري والموريث عن سومر كان واضح الحضور، وكذلك التأثير بالساسانيين والسلوقيين والرومان والحضارة الهلنستية كان له حضوره في اساليب البناء مثال: (طاق كسري) و(مدينة الحضرة) و(زيندوى) و(خرسباد) والرقوات. وفي سوريا التأثير البيزنطي والروماني، والذي امتزج بالموورث المحلي النبطي والفينيقي، وكذلك بقايا الحضارة السومرية التي كانت قد ترسخت تماماً في وجدان الفنان، والأملنة كثيرة تدمر والبتراء وجرش وهذا ايضا ينطبق على مصر والفن الفرعوني وبعد البطلماسة والفترة الرومانية والفن القبطي بأثاره الواسعة الانتشار. ورغم تحفظي على تصوير الفن الاسلامي، إذ انني افضل تصوير الفن المتأثر بالفكر الاسلامي لعدة اسباب منها:

- اختلاف النوعية الجالية للنتاج الفني في البلاد الاسلامية
- تصليب كل المنتجات في مختلف الاقطار بخاصية محددة.
- تكون شخصية مستقلة للفنان المسلم في الارزاء الواسعة والمعمدة من الوطن الاسلامي.
- كل بيئة حافظت على موروثاتها المحلية.
- تطويع الفنان المسلم الفكر السائد وزاوجه مع الفكر الجديد ارضاء لعقيدته وللتقاليد المحلية الموروثة.

رغم التأكيد على العمارة وبناء الموانئ، على ان الأساس واللبنة الأولى التي جسدت الفكر الفلسفي الاسلامي، إلا أن اختلاف طرازها يبدو جلياً في كل العالم الاسلامي، كما أن كل قطر اسلامي اشتهر بتناجح محلي كان علامة فارقة لموروث قديم، واختصاص مشهود إلا أنه جدد وفق فلسفة وفكر تعتمد الاسلام قاعدة لها، والأملنة كثيرة مثل (السجاد في ايران وصباغة وتلون النسيج في اندونيسيا واستعمال المرمر والحجر والخشب المطعم في سوريا (الباشام) ثم القاشاني (الكريلائي) والنحاس في العراق... الخ.

القيم التي استند عليها الفنان المسلم

يظهر الفكر الفلسفي الاسلامي والداعي إلى التوحيد المطلق والتسليم

العام لله، تغيرت النظرة إلى الفن وأخذت منحى آخر يملأه التسامي والابتعاد عن واقع أرضي محسوس، تم التركيز على فن العمارة بالدرجة الأولى بعد أن أبعدت كلياً فكرة التماثيل والأنصاب. وأضاف الفنان المسلم كل الخلفيات الأساسية، والموروثات المحلية، لخدمة فنه وفكره وفلسفته الدينية فغرز الأفكار والمستجدات التالية:-

- الالتصاق بالأرض بما شمل حب الطبيعة من حيوان ونبات.

- اكتساب نظرة مدققة ومنطقية وواقعية.

- إضفاء بعد كوني هندسي منظم مستخدماً الرياضيات.

- التفاني في التجريد ووظف لذلك كل مخزونه المعرفي.

- استقل الخط بكل إبعاده من مسافة ممتدة بين نقطتين أو تحوير تلك المسافة إما لتكون تعبيراً عن امتداد الحياة الحالية إلى الحياة الأخرى أو متعرجات تشير إلى امواج أو خطوط رمل صحراوية وتضاريس بيئية متنوعة.

- اهتم بالثوابت من الأشياء ولم يعنيه ما هو زائل مثل الظلال والغيوم والسحاب.

- الظواهر الطبيعية مثل حركة النجوم والقمر استحوذت على مخيلته لأسباب عديدة منها أساسها العلمي الرياضي والذي يستند عليه في فروضه الدينية وإسفاره

- استغل الحرف العربي وطوره لخدمة إنتاجه الفني ولتشير الدعوة الإسلامية والتي تستند على العلم والمعرفة سواسية.

- استخدم التكرار الغير الملل كمصدر الهامى آخر.

- ألقى الفراغ تماماً وملأ إنتاجه الفني بمقومات جمالية عالية بدون حشو غير مبرر.

- البعد المسمى والرهافة الشعرية التي تغذى عليها الفكر العربي لأجيال طويلة.

- الانسجام التام بين الجزئيات الزخرفية المختلفة والتي نبعت متولدة عن الفكر الإسلامي المنسجم بين الحياة الدنيا والأخرة (أعمل لديك كأنك تعيش أبداً وأعمل آخرتك كأنك تموت غداً).

- التسطيح وعدم التجسيم الذي فسح للفنان المجال لاستغلال مساحات كبيرة متيحاً لنفسه الحرية في الحركة والتعبير.

أول المساجد

في بداية الهجرة النبوية إلى المدينة كانت القبلة نحو المسجد الأقصى ثم أبدلت نحو الكعبة المشرفة.

ويشير التاريخ إلى أن النبي (ص) كان يصلي ويؤم الناس في بيته في المدينة. وكان البيت يحتوي على حوش مربع واسع مسور بحائط من الطابوق، والقسم الذي خصص لزواج النبي كان في الجزء الشرقي من ذلك الحوش وكان يحتوي على تسع غرف.

في هذا المبنى المتواضع البسيط كان النبي (ص) يستقبل الزوار ويدير أمور الرعية، وكانت النورق والجمال تربط في ذلك الحوش ويمرور الزمن ويتقدم الدعوة أصبح ذلك الحوش المكان الذي يصلي فيه الجميع. ثم

أضيف إليه حوش آخر في الجهة الجنوبية وسور كذلك وفيه يواجه المصلين الكعبة المكرمة. ولأجل توفير الظل للمصلين أنشئ صفان من جذع النخيل مع سقفة من جريد النخل.

هذا التصميم البسيط كان الأساس لبناء المساجد مستقبلاً، إذ بقي الحوش مكاناً للصلاة واستغني عن جذع النخيل بالأعمدة، وتحولت السقفة إلى قبة، وجاءت هذه التطورات عقب الفتوحات الناجحة، وتوسع رقعة الأرض الإسلامية.

من المساجد الأولى مسجد الكوفة الذي بني عام ٦٣٨م. بعد ثلاثة عقود من تاريخ بناء بني مسجد آخر أكثر غنى عوضاً عن المسجد القديم. وساهم في بنائه عمال محليون من غير المسلمين. لم يصلنا أي شيء عن طريق التنقيبات الأثرية عن هذا المسجد. ولكن كل المصادر والأدبيات التي دونت في تلك الفترة أو في الفترات التي أعقبها، تشير إلى مسجد الكوفة. كان مسجد الكوفة قد بني كمسجد للحامية العسكرية وللناس كافة. وليس مسجداً لإظهار قوة الخلافة كما سيحدث مستقبلاً في الفترة الأموية.

تشير الكثير من المصادر والأدبيات إلى أن مسجد الكوفة كان مساحة مربعة بصلح طوله ١٠٤ أمتار، مع أعمدة بارتفاع ١٥ متراً، وكانت موزعة بانتظام ويبعد متناسق على باحة الصلاة حيث تسمح للمصلين بالانتشار حولها، هذه الأعمدة صنعت من الحجر وتصل إلى السقفة ولم يكن في مسجد الكوفة محراب إذ لم تعرف بعد فكرة استخدام الحرايب.

مسجد مدينة واسط بني سنة ٨٢٣هـ (٧٠٢م) على غرار مسجد الكوفة، في زمن الخليفة عبد الملك وخلال ولاية الحجاج بن يوسف الثقفي، هذا المسجد بني كمسجد للخلافة ومن يمثل الخليفة. كان مسجد واسط بنفس قياس مسجد الكوفة إلا أن الأعمدة توزعت على خمسة صفوف غير أنه كان هناك فسحة سميت بالمقصورة مخصصة لثواب الخليفة. إن المحراب لم يظهر بصورته الجلية إلا في مسجد المدينة، الذي أعاد تعميره الخليفة الوليد بن عبد الملك سنة (٧٠٧م)، رغم رفض أهل المدينة لهذه الفكرة البديلة واعتبروها موروثاً مسيحياً، إلا أن المحراب بقي من ضمن التصميم المعماري الهندسي للمساجد مستقبلاً.

بُنيت كثير من المساجد في أرجاء الأراضي المتنامية والتي دخلت الإسلام، وكانت بعض تلك المساجد في عُمان في نزوى مثلاً التي كانت من المدن الرئيسية أنشئ مسجد (الشوانذنة) في السنة السابعة للهجرة ومسجد (سعال) في السنة الثامنة للهجرة.

كل المساجد التي بنيت في هذه الفترة لم تنج من عوامل الطبيعة والزمن كما أن المواد التي استخدمت في بنائها لم تستطع مقاومة قسوة البيئة بالإضافة إلى العوامل السياسية والاختلافات والانقسامات الطائفية إلا أن ذلك كله لم يمنع من ذكرها في كل الأدبيات بكثير من الأجلال والاحترام للدور الذي لعبته في لم شمل المؤمنين وفي نشر الدعوة للدين الخفيف. ولكن ببعض من المنطق ويكتفي من الخيال نستطيع أن نتصور شكل المساجد الأولى التي أنشئت

كانت بغداد تجتذب للعمال المهرة من مختلف بقاع المعمورة، جاءوا بخبراتهم في ارض تدعمهم بالخير والرفاه والمساواة والعدل، وطور الفكر العباسي الموروث المحلي الذي عرف صناعة الطابوق، وكيفية فخره وتهنئته وحضره والنقش عليه لاستخدامات البناء والعمار. المسجد الجامع اخذ بعدا اخر في العصر العباسي بعد ان كان في الفترة الاموية مكان صلاة وتجمع الرعية وانظار هيبة وامعية الخليفة او نائبه .

في الفترة العباسية اخذ المسجد الجامع بعدا اخر مهما ان تحول الى مقر للعلم والعلماء بالاضافة الى سابق، وادخلت الاروقة الجانبية، في هذه الاروقة خصصت محلات لجلوس العلماء حيث يتطرق حولهم طلاب العلم والمعرفة.

الطراز العباسي تميز بالزخرفة على الطابوق والجص، بالاضافة الى كثرة الاروقة والاقواس والايوان، الموروث عن الحضارات السابقة واختلفت اشكال الاقواس وارتفاعها. المساحة الارضية اخذت اغلب الاوقات شكل المستطيل او المربع، كما وان الاعمدة كانت مزخرفة ويتيجان. استعمل الفنان العباسي ثلاث طرق مختلفة في زخرفة الجص الاولى والثانية كانت بالحفر على الجص المبلل، والذي لم يشفى باختلاف طفيف، والثانية كانت بصنع قوالب وصبها وبذلك يمكن تكرار نفس التصميم عدة مرات. كما استخدم الفنان العباسي الاشكال الادمية والحيوانية والنباتية على جدران القصور.

وقد تطور استعمال الخط العربي في هذه الفترة وادخل على كل الفنون قاطبة وكان ابدال الخط لغرض جمالي تزويقنا بمقترنا بالمعمل ككل كفعل تشكيلي وتعليمي تذكيري، فلقد كتبت الصلوات والادعية والآيات القرآنية الكريمة واستعملت بسفاه كبير، واكتسب الخط ابداعا جديدة وكان ملازما بشكل عضوي وحيوي لأي منتج فني.

الفترة الفاطمية

الفترة الفاطمية ابدلت بعدا جديدا على فكر وفلسفة بناء المساجد والجوامع. اذ انه ولأول مرة تم بناء الاضرحة والمرافد. وقد تكون تلك الاضرحة لأفراد من آل البيت (رضي الله عنهم) او لإمام او ولي وقيلت الفكرة ولاقت رواجاً، وانتشر تعمير هذه الاضرحة الفخارية، وأول تلك الاضرحة بنائها المعز عندما ارسل بطلب رفات اجداده، وأنشئت أضرحة لهم داخل مسجد القصر الذي شيده والذي سبق ذكره، ثم في سنة ١٠٨٥م قام بدر الجمالي، وهو من الفترة التي كان الوزراء قد سيطروا فيها على الحكم، ببناء ضريح ومسجد على جبل المقطم. ولم يحتو على قبر بل على قبة ومئذنة ومدخل يقود الى الفناء الواسع ملتصق بمساحة للصلاة. وفيه اجزاء ناتئة (حنية) من الحائط مقابل المحراب وهذا المسجد احتوى على اولى المقرنصات الزخرفية وهذه المقرنصات كانت تستعمل بكثرة في زخرفة الاضرحة والمرافد. ومن اهم المرافد مرقد السيدة عاتكة الذي شيّد سنة ١١٢٠م ومرقد السيدة رقية شيّد ١١٢٢م ومن آل البيت(رضي الله عنهم). كان كلا

في عُمان اذ لا بد ان تكون قد راعت التنسيق المحلي في المعمار وكذلك التأثر بالحضارات المجاورة مثل اليمن.

رغم قرب اليمن بحوضها المتاخمة من عُمان الا ان تأثيرها لم يطغ على الاصلة الفنية العمانية والمنجسة في طراز القلاع والبسطة المجردة والاعتماد الكلي وبشكل حيوي على الخشب والطين وقلة التلوين والبهجة.

الفكر المعماري الاموي

لا نستطيع ان ننكر الدور الذي لعبته الدولة الاموية في تطور الفكر المعماري الاسلامي، ولقد تم ذلك في المراحل الاولى من الدولة الاموية واستمر حتى قيام الدولة الاموية في الاندلس، وما زال هذا الفكر يؤثر على الفكر المعماري الحالي المحلي والعربي والاسلامي والعالمي. كما وان استغلال الموارد الطبيعية المختلفة والفنية في بلاد الشام ومنها الرخام وحجر الصوان وانواع مختلفة من الاخشاب والاصداق كان له الدور الفاعل والحيوي، وتوفر العمالة ذات الخلفيات الانثوية والعراقية المختلفة ساعد على توسع الفكر المعماري الاسلامي العربي. ان من المظاهر العامة في بناء المساجد في الفترة الاموية ان يكون الجزء الخارجي بسيطا لا يثير الناظر، ولكن الاهبار يتأتى من داخل المسجد، حيث كانت الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية المطعمة بالذهب والاحجار والاصداق والفسيخاء على الجدران والمحراب والمنبر والقبّة والاعمدة.

كل هذه الفنون ادخلت بكثير من الكرم والسفاه حد الاسراف، ولكن غير المبتذل، بل رويعت فيها اعلى القيم الفنية الجمالية الحق، كما وان الفكر والفلسفة الاسلامية كان لهما الحضور الواضح جدا بل السيطرة الشامة على وجدان الفنان الذي صمم وابدع تلك الفنون المعمارية وتزييفاتها.

العناصر الجديدة التي وظفها المعماري الاموي

- ادخال تركيبة تجمع سكاني متكامل داخل القصور مع توفير كل المستلزمات الضرورية.
- جدران وارضية الفسيفساء.
- الاشكال الادمية والحيوانية.
- المنحوتات الخزرفية
- الصور الجدارية (الرسم الجداري)
- الحفر الناتئ على مختلف مواد البناء

الفترة العباسية

العمارة والفنون في الفترة العباسية شملت مساحات جغرافية، ومواد اولية واساليب فنية واسعة ومتعددة ومختلفة. من عاصمتهم بغداد، سيطر العباسيون على مساحات شاسعة من العالم، من شمال افريقيا الى جزء من اوروبا والكثير من المناطق الاسيوية، وكل مناطق الشرق الاوسط تقريبا.

المردقين مزوقين بالجص المحفور وبالكثابة وبالمقرنصات.

إن الطراز الفاطمي يتميز بالزخرفة الغنية من داخل وخارج المسجد، والمواد المستعملة الجص أو الحجر، والأقواس المدببة والمقرنصات والتي استعملت لأول مرة، ورغم أن التأثير الفارسي يبدو واضحاً إلا أن الطراز أخذ طابعاً خاصاً به، واستقل بشخصية فنية متميزة يختلف تماماً عن التأثيرات الأولى للطراز الشمال إفريقي، وهذا أهم ما يميز فن العمارة الفاطمي والذي نستطيع أن نطلق عليه بحرية وجدارة الفن الإسلامي المصري.

فكما قلت أن الفكر الفاطمي هو الذي أدخل فكرة المراقد المقدسة وطور طراز العمارة الفاطمي الذي هو مزيج من الأسلوب الفارسي السليم بمزايا عراقية - خليجية أضيفت عليه مسحة من شمال إفريقيا وهذا واضح في كيفية تصميم الأقواس وبناء الأبراج كبوابات للمدن التي نذكرنا بالأبراج العمانية.

الفترة العثمانية

استت هذه الدولة قبائل تركمانية متحلة اضطرها الحكم المغولي الى النزوح من مناطقها الأصلية لتستوطن أواسط اسيا بعد هزيمة الدولة البيزنطية وانتهيار الحكم السلجوقي. تركزت هذه القبائل أولاً في المنطقة الشمالية الغربية قرب بخرصة من اسيا الصغرى واستقرت في هذه المنطقة لتحكم قروناً طويلة وتغير خارطة وشكل المنطقة.

السمة الأساسية التي راقت الفنون التي انتجت في هذه الفترة هي السمة الاحتفالية إذ أن الاحتفالات الجماهيرية والعسكرية أخذت طابعاً دينياً كانت تستحوذ على المجتمع العثماني وبهذا أضيفت سمة أخرى للمساجد فمن مكان لتجمع الأمة للصلاة في الفترات الأولى لظهور الدعوة وانتشارها، ثم في الفترة الأموية بالإضافة إلى ما سبق إلى مكان لظهور القوة وجبروت السلطة وفي الفترة العباسية أضيف بعد جديد هو رعاية العلم والعلماء وتبنيهم وأضيف إلى المساجد في الفترة العثمانية بالإضافة إلى كل ما سبق ما يناسب الروح الاحتفالية. وصممت للمساجد لتكثيف مع هذه الاضافة الجديدة وأخذ المسجد بهذا بعداً حيويًا آخر كان له التأثير القوي على زيادة نفوذ الدولة العثمانية.

هذا التغيير المعنوي أدى إلى تغيير في الشكل والتصميم المعماري فكان لابد من خلق مكان يشبه الشرفة للمتفرجين ومكان للعرض وربما استعيرت هذه الفكرة من العمارة البيزنطية. هذه الشرفة اتاحت للسلطان أن تكون له مقصورة ذات منصة خاصة به دائماً إلى جهة اليسار من الكوفة غير النافذة والتي تشبه المحراب.

كما استمرت المساجد على اضافة مساحة واسعة مخصصة لتزويد العلم مما أصبح يعرف بالمدرسة كما في هذه الفترة ألحق بالمساجد ركن خاص لإعداد الطعام للفقراء وهو المطبخ. إذ من خلال هذا المطبخ جرى إطعام الفقراء كافة.

عند بناء المساجد العثمانية أدخلت كل التقنيات الفنية التي كانت

سائدة سابقاً وبكثير من التضخيم والتفخيم مع الجودة والدقة العالية في التنفيذ ومنها الرقش (الأرابيسك) والمقرنصات والحجر المحفور والمزجج والفسيفساء والموزاييك كما ولأول مرة تم استعمال طريقة تزجيج متقدمة تقنياً وهي طريقة التلوين على الفخار بعدة طبقات متجاورة بدون تسرب ألوان التزجيج وهذه الطريقة تعرف باسم (cuerda seca).

أخذ العثمانيون يستولون على الكنائس الموجودة في المنطقة وتحولها إلى مساجد مع اضافة التحويرات المناسبة لها وبذلك أدخل طراز جديد وهو تزواج العمارة القائمة مع الأفكار الجديدة وتبع عن ذلك معمار متميز قد يقول قائل إنه هجين إلا أنه كان على مستوى عالٍ من القيمة الفنية.

أدى الرخاء الاقتصادي والتوسع الجغرافي إلى إدخال مهارات جديدة وأساليب فنية متميزة وانتعشت الفنون بشكل عام وعلى مختلف الأصعدة ونتيجة لتطور الفكر المعماري تطلب ذلك أن تواكب هذا التطور تطورات في فنون أخرى مثل الفخار والحفر والنقش والتلوين وإلى ازدهار صناعة أخرى مثل الأقمشة والسجاد والزجاج الخ.

للمساجد في هذه الفترة بدأت مساحتها تتضاعف والغراغات مثل الساحات العامة والساحات المخصصة للصلاة أخذت تكبر وتحتل مساحات شاسعة تستطيع استيعاب المراكب الاحتفالية والسيارات التي ترفقها وكذلك لتكون مكاناً مناسباً للمدعوين وأعدائهم الهائلة، كما أن القباب بدأت تأخذ شكل مجموعات بالإضافة إلى وجود قبة كبيرة رئيسية مع قبة ثانوية أصغر حجماً ومجموعات كبيرة من القباب الأصغر حجماً. كما أن القباب أخذت شكل نصف الدائرة والشبه المسطحة الشكل وبقيت المنارات بشكلها النحيف الأبري علامة مميزة للطراز المعماري العثماني.

ظهر هناك نوع من المنافسة بين أجيال قائمة مختلفة لبناء جماعات دينية عبادتها وقوامها مسجد رئيسي فخم ومساحات هائلة وكلما تقدم الزمن بالدولة العثمانية كلما ازداد حجم المساجد وملحقاتها وروعي فيها الذوق العالي والتقنيات المهارية العالية.

الفترة المغولية في الهند

أعطى الفكر المغولي للبيئة أهمية قصوى، وكانت الحقائق الملحقه بالمساجد والأضرحة مهمة جداً في تصميمها وترتيبها بحيث تكون متكاملة بصورة ككل، وبمصدر إلهام بأن المسجد ركن مساوي مقدس، والاعتناء بالحدائق أخذ الأولوية القصوى وأضيفت إلى الحدائق نافورات وسواقي للمياه مؤكداً بذلك المعماري المغولي على مساوية البناء الذي صممه وهنا زواج بين واقع أرضي وفكر روحاني صرف. أهتم المغول بالفكرة الاحتفالية والاستعراضية واستقلت المناسبات الدينية من أعياد وصيام لتكون فرصة للمؤمنين لاحتفال بها في حدائق المساجد وساحاتها الواسعة.

الموارد الطبيعية متوفرة بسخاء في شبه القارة الهندية وكذلك الأيدي

العمالية الماهرة لذا غلفت كل هذه الامكانيات لتظهر جلالة ومهابة المساجد، واستعملت الاخفاض ذات الجودة العالية والاحجار والذهب والفضة في التزييفات الضرورية واستخدمت كل التقنيات الفنية من حجر وصب وتلوين لتبدو المساجد في احلى سمة.

عُمان في الفكر الفني العربي الاسلامي

في القرن السادس الهجري عم الاستقرار السياسي والرخاء الاقتصادي مختلف بقاع الارض العربية الاسلامية ، في هذه الفترة المهمة التي جاءت بعد هزيمة الصليبيين والمغول نشأت اربع دول اسلامية ذات شأن كبير وهي الدولة العباسية المتأخرة في بغداد والدولة الايوبية في مصر ودولة الموحدين في مراكش والامارة الاتايبكية في الموصل شمال العراق.

حركة البناء والعمار ازدهرت في هذه الدول حيث بنيت المستنصرية في العراق وبنيت القلعة وشيدت قبة الامام الشافعي في مصر وخط كتاب خرواص العقائير وتطورت صناعة الاقمشة في دمشق والموصل واخذت المدرسة المغربية لـزخارف المعمارية مكانة مميزة على كل الاعددة.

في هذه الفترة عاش باقوت الحموي صاحب معجم البلدان وهو من اهم المؤلفات الجغرافية وابن الاثير المؤرخ المشهور وابن الرزاز الجزري مؤلف كتاب علمي عنوانه (النافع في صناعة الحيل) وتم يحيى الواسلي صاحب مدرسة بغداد للتصوير.

في هذه الفترة ظهرت مدرسة بغداد للتصوير والتزييق، الذي كان رائدها يحيى الواسلي والذي خلد مقامات الحريري بكتاب مزوق ومرسوم. هذه المقامات تتحدث عن حكايات فنية دارت في اغلب بقاع الارض الاسلامية. مؤلف المقامات هو ابا القاسم بن عثمان البصري ولد في البصرة واشتغل في ديوان الخلافة بوظيفة (صاحب الخبر).

هذه المقامات والتي رواها الحريري بكثير من الدقة والمصداقية وبروح مرحلة تظل من الوعظ الجاف إلا أنها كنز كتابي كانت نوعاً ما موجزة، واستلهم الواسلي تلك الحكايات، إلا أن الواسلي صورها بشكل تفصيلي، اقرب الى الواقع، بلوجات فنية مستمدة من كل التقنيات التي كان يحدها وقد نفذها على درجة عالية من الذوق الفني الراقي ومنها المقامة العمانية، والتي يجدر الحديث عنها لأهميتها.

اسهمت عُمان في الفكر العربي الاسلامي واسهاماتها كانت مشهودة ، نبغ الكثير من ابناءها وكان عطاءهم غزيراً ومميزاً على مر العصور والامثلة كثيرة الا انه تجدر الاشارة الى ان من نشأة الحديث كان جابر بن زيد الازدي والذي ولد في اوائل العشرينيات من الهجرة وإن ننسى ابن دريد اللغوي الذي توفي عام ٣٢١ هـ وقصيدته المشهورة مقصورة ابن دريد.

الا ان الفكر العماني التقني لم يفسح المجال الى تجربة حية في

مجالات الفن ولكن الانسان العماني تذوق الإنتاج الفني الذي كان يأتيه من الدول المجاورة بأشكال مختلفة كما ان عُمان لم تكن في البهائم المحور او المركز الاداري وكذلك الفلسفة التي تدعو الى البساطة والتقصيف كانت تغلب على التفكير السائد كما ان الانسان العماني بقي مشغولاً في استمرارية البقاء في بيئة صعبة ومحاولات البقاء هذه كانت هاجسه الاول والمهم لذا لم يعط للفن كل امكانياته المتوفرة فكانت هناك اوليات وضروريات شغلت بال الانسان العماني.

الا انه بمرور الوقت ازدادت صلات عُمان واخذت تتوسع ويمتد نفوذها واقامت علاقات جوار مهمة مع حضارات مجاورة تأثرت منها والثر عليها وهذا واضحاً في صناعة المنسوجات والحلي والبناء وصناعة القوارب.

ولكن ما جس عُمان الحقيقي كان العمارة والبناء ونظراً لموقعها الاستراتيجي كانت القلاع هي من اهم الاولويات التي ابدع الفكر العماني في تصميمها وتنفيذها بكل الابعاد الهندسية والدفاعية والمعمارية والجمالية، ففي عُمان ٥٠٠ قلعة منتشرة على مساحة البلد كله. كل قلعة لها اسلوبها الهندسي المتميز وخاصيتها الجمالية بالإضافة الى حيويتها وقابليتها الدفاعية. شكل القلاع العمانية متفرد تماماً وقاما نهج في مكان آخر من العالم رغم البساطة الظاهرة على الشكل العام الا ان تصميمها كان تركيبة معقدة وذكية من المعمار الهندسي.

وقلعة نزوى خير مثال على نمو وتطور الفكر العماني المعماري وتوظيفه للقيمة الفنية الجمالية العالية رغم قناعاته الواضحة والمتسمة بالبساطة والتقصيف .

يقول كتيب صادر عن وزارة التراث والثقافة في سلطنة عُمان واصفا قلعة نزوى بما يلي:

(...بنيت القلعة من قبل الامام سلطان بن سيف بن مالك اليعربي... استفرق بناء القلعة اثنتي عشرة سنة والغرض من بناء القلعة التحكم في الواحة الداخلية وفي الطرق المحيطة بها.

القلعة عبارة عن مبنى دائري كبير، مبنية بالحجر والجص العماني، يبلغ ارتفاعها ١١٥ قدماً وقطرها ١٥٠ قدماً، وهي بمثابة منصة منبسطة السطح اقيمت على قاعدة مردومة بالمجارة علوها ١٥ متراً.

يتم الصعود الى القلعة عن طريق سلم ضيق على شكل حرف (ح) حيث يوجد عند كل منعطف منه باب لمرقطة الهجوم المحتمل. عند هذه المنعطفات سبعة تحميها فتحات تطل من اعلى القلعة تستعمل لإلقاء القذائف على المهاجمين. وتحت كل منعطف بئر وامامه باب بمراس فاذنا نجا المهاجم من القذائف التي تصلبه من الاعلى سقط في البئر واذا نجا من الاثنين فالباب يمنع من الافلات.. ويتميز بناؤها بكثير من الصلابة منعا من الارتجاج ولاتمصاص ايجاج المدافع.

والاجتماعية التي كانت تستحوذ على هذا الميناء يعطينا مدلولات بوجود ابنية اخرى مشابهة ولكن على درجة اقل من ناحية الفخامة والكرم في البناء والتصميم. هذه الدراسة لن تشير الى المساجد من الناحية الهندسية المعمارية الصرفة بل ننظر الى المشهد ككل اي الى الصورة التي تجمع المسجد من الطبيعة المحيطة به ومن وجهة نظر فنية محضة. ان ان لمساجد مسقط بعدا آخر غير الابعاد المتعارف عليها في اي موقع جغرافي آخر هو بعد تأملي فلسفي وحلم خيالي في خلق تباين لوني وبيئي مع انسجام في الفكرة والمضمون.

فطبيعة الارض في مسقط ذات التضاريس المختلفة والجبال الجرداء ذات الالوان المتعددة والتي تبدو وكأنها قد لونت عددا بهذا الشكل التدرجي والمساحات شبه الصحراوية الغالية والتي على الاغلب تركت مقصودة وكذلك المساحات المبنية والتي يشكل الجزء الاخضر منها قسما مهما حيويا وعضويا . هذه الصورة المجتمعة لو نظر اليها من وجهة النظر التشكيلية لبدت حسب قوانين التذوق الفني متكاملة فعند رسم او تصوير اي لوحة فنية يراعي الفنان مايلي:

- التوازن - التنوع - وحدة الموضوع - الجدة او التجديد- الادماش.

التركيب والتعقيد - او العكس - التبسيط المتناهي

يقول الناقد الفني البريطاني المعروف هيربرت ريد (ان اول ما يجذب انتباه المشاهد ما يلي، اولا الشكل العام ثم اللون ثم تبدأ المقارنة) الشكل وقودنا دائما الى الطبيعة فكل الاشكال الهندسية نهجت عن الطبيعة واللون كذلك ولكن المقارنة تقودنا الى التفكير

البناء الهندسي لهذه القلعة يحكي لنا بكل صدق عن الفكر الابداعي العماني في مجال المعمار وكذلك ليكون الحصن او القلعة سندا للدفاع عن مشروع بيئي حيوي وهو الواحة. تصميم القلاع امتد ليطغى ويستحوذ على الكثير من المواد ذات الاستعمال اليومي مثل المخابر والاثاث فالبحرزة العمانية والتي تنتشر في كل البووت على السواء لها بعد معماري واضح في تصميمها استعارته من شكل القلاع وحتى الاثاث العماني ان كان بسيطا او معقدا يمشي بشكل او آخر الى القلاع.

مسقط ومساجدها

تحتل مسقط موقعا جغرافيا مهما ففيها ميناء مطروح الاستراتيجي المهم والذي كان ولايزال يبرز بالبوادر والحركة التجارية المزدهرة.

شهدت مسقط كثيرا من الاحداث التاريخية المهمة ولعبت دورا كبيرا كحاضرة للدولة وتقاسمت السلطنة اسمها مع عُمان لعقود طويلة كما انها كانت تحتضن قوميات من الفئات عرقية واديان مختلفة يقول وايم جراي في مقاله في فصلية تدعى: (Journal of the Mythic Society . vol2 no2 Jan 1911) ان اللغات التي كانت تتداول في سوق مطرح تزيد عن ١٤ لغة وهي العربية والفارسية والبلوشية والانجليزية والفرنسية والسواحيلية والصومالية والهندية والسندية والكوجراتية والبرتغالية ومن كوا البشتوية والارمنية والتركية.

هذه التركيبة اللغوية تعطينا مدلولاً واضحاً عن التركيبة السكانية التي سكنت مسقط في بداية القرن الماضي وهذه الدلالة تقودنا الى ان مسقط كانت منفحة حضاريا واقتصاديا وفكريا. ولكن هذا لا يعني ان العمارة والبناء كانا لهما الاولوية الا ان في

مسقط القديمة بعض البنايات التي تدل على الفكر المعماري العماني ومنه بناية المتحف الفرنسي حالها والتي جددت مع المحافظة على جماليتها القديمة وبعض المنازل المجاورة له ولكن العمارة والبناء ببقيا متخلفين فيما يخص المدينة ككل وحتى سنة ١٩٧٠ لم يكن في سلطنة عُمان ومسقط كلها سوى مستشفيات احدهما في مطرح.

وجود هذا المستشفى في مطرح يعطي دلالة على اهمية موقع هذا الميناء وعلى الدور الفاعل الذي يلعبه في حياة الناس كما ان بناء القصر الذي اتخذ لاحقا مقرا للمتحف الفرنسي وطريقة تشييده تدل على انه لم يكن الوحيد ربما كان الاول او الاكبر الا ان تمنع النظر من خلال المعطيات الاقتصادية والسياسية



شكل (٧) عسكرا حديث في مسقط

طبيعية. هذه القبة لا تمثل الجمود مطلقاً، بل تدعو الناظر إلى مراقبة حركة مستمرة رغم علم المتلقي بأن القبة ثابتة، ولكن من خلال اللاوعي ومن فكر تأملتي صرف فإن النظر إلى القبة يوحي بأنها في حركة مستمرة، بالنظرة بجانبها أيضاً تتحرك بفعل الرياح الطبيعية تحملي نفس الانطباع، مما يخلق جواً قدسياً روحانياً يتمثل بالدوران المستمر.

إن الانعكاسات الضوئية على القبة تختلف بين سطح، وآخر وأشعة الشمس النافذة بحركتها خلال ساعات النهار تحدث تموجات لونية ما بين اللون الأزرق السائد والطاقى على القبة وما بين الأزرق السماوي الفاتح واللون الفضي المزرق. والتحديدات البيضاء حول الزخارف تؤكد بوضوح على الانعكاسات الفضية، ولكن عند المغرب تتحول الانعكاسات الفضية إلى انعكاسات ذات تموجات برونزية وذهبية، والنظرة بدورها تصطبغ بلون برتقالي مائل إلى البني، وتبقى الوحدة مستمرة بين النظرة والقبة على دوران الساعة وعلى اختلاف الانعكاسات اللونية.

خلف هذا المسجد جبل لجرى بلون ترابي فاتح في الجهة السفلى من الجبل، وتبرز منه التلوات الحجرية، وعند نهاياتها المرتفعة يزداد لونها حدة، وتبدو هذه التلوات غامقة، وكلما ارتفع النظر نحو الجبل إلى الأعلى يزداد اللون وضوحاً وحدة، ولكن المناطق السفلى من الجبل تتماهى وتحتد مع سجاج المسجد، والتلوات الطبيعية في الجبل تتلقى مع فتحات السجاج وتبدو وكأنها وحدة متكاملة. منارة المسجد تفاجئ المشاهد بارتفاعها إلى أعلى من قمة الجبل، جزئياً الأسفل يتناغم مع الجبل ولكن قبتها الصغيرة المرتفعة نحو السماء بطو وجلال تبدو وكأنها منفصلة عن العالم الأرضي تماماً، بمحطة في السماء، ويزداد انعكاس أشعة الشمس الواضحة عليها، مما يزيد من خفوت اللون الأزرق وازدياد اللون الفضي

مثل مقارنة شكل إبريق شاي مثلاً مع كمثرى عمود معماري مع جذع شجرة والخ يتفق كل تقاد الفن في العصر الحديث على أن إنتاج أي عمل فني يعني الإدراك ثم القولية.

ويقول الجاحظ (فانما الشعر ضرب من النسخ والتصوير)، وفي حين يقول ابن طباطبا العلوي (توفي سنة ٣٢٢ للهجرة) (يلزم الشاعر أن يكون كالنقاش الذي يضع الألوان والاصباغ في أحسن تقاسيم نقشه)

كما أن ابن سينا (الموتفي سنة ٤٦٦ هجرية يقول: (أن الحروف هي أصوات تجري في السمع مجرى الألوان في البصر ولا شك بأن الألوان المتجانسة إذا جمعت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة....).

في هذا يتفق الفلاسفة الأقدمون مع المحدثين رغم اختلاف خلفياتهم الفلسفية والفكرية ورغم بعد المسافات الزمنية ورغم تباین توجهاتهم العقائدية.

من هذا المنطلق سأختار نماذج دراسية معينة قد توضح فكرة تناغم المساجد بشكل خاص مع البيئة في مسقط.

لقد تم اختياري للمسجد قيد الدرس، ليس لأهمية مكانية أو زمانية، مثل موقعها بالنسبة للمدينة أو وقت انشائها أو كلفة انشائها أو حجمها أو نوعية المواد المستخدمة في البناء، بل كان الاختيار لقيم فنية محضة، تتعلق بالقيمة الجمالية ضمن الفلسفة الإسلامية، ووفقاً لأطر الجمالية التي وظفها الفنان المسلم عبر العصور، ثم طورها لاحقاً، لتتناسب مع تقدم الزمن والاطر الحضارية الحالية المعاصرة إن كانت محلية أو إقليمية أو دولية، وكذلك لتواكب سير تقدم المعمار في المدن كما تلبي حاجة الفرد الروحية وتمنحه الراحة والطمأنينة.

الشكل رقم (١)

قبة زرقاء بتموجات -طبقات بيضاء بحيث تظهر تبايناً لونياً واضحا بين السطوح المتموجة والزوايا الحادة وعلى حافة التتموجات الحادة زخارف طولية تؤكد على استمرارية الخط، وعلى قاعدة القبة تتكرر نفس الزخارف ولكن بشكل اقصر وتداخل مع التتموجات. الزخارف محددة بلون أبيض مما يجعلها تبرز للعين، القبة تجلس على قاعدة أسطوانية زرقاء بشبابيك أيضاً محددة باللون الأبيض. سور المسجد الخارجي لونه مائل إلى لون التراب وبه فتحات تقليدية على نمط فتحات القلاع العمانية.

قرب المسجد أشجار من النخيل، ونخلة منها طويلة نسبياً، سعف هذه النخلة يتمازج شكلاً مع التتموجات البنائية بحيث تبدو القبة والنخلة وكأنهما تشتركان في حركة موحدة منسجمة تماماً، هذه الحركة عضوية



شكل (٢) مسجد كدب في مسقط

المتلقي هنا يعيش حالة من الذوبان مع الطبيعة في لونها الأخضر فقط وكان لابد من مراعاة ذلك عند تصميم وبناء هذا المسجد ليس بالامكان الافلات من سيطرة المساحات الخضراء والأشجار التي تتركز في هذه المنطقة وليس من الممكن خلق جو اخر يتناشز معها ويتضاد فجاء تصميم هذا المسجد ليكون أساسا مكملا للبعد الأخضر الطبيعي وجاءت زخارف القبة تعلن عن نفسها بكل وضوح وتعد على انها جزء من الطبيعة التي خلقها الله الطي القدير.

ليبرز اللون الأخضر كان لابد من اختيار لون يتباين معه وينفس الوقت يعززه واللون الذهبي هو افضل لون يزيد من قيمة اللونين الأخضر او الأزرق، جاء تصميم الزخارف على قبة المسجد متوافقا تماما مع الأشجار المحيطة به فتم اختيار وحدة زخرفية تعتمد ورقة نباتية ولكن بنفس الوقت تذكرنا بشكل النجوم، والتكرار الهندسي لهذه الوحدة الزخرفي لم يبد جامدا كعائلة رياضية جافة بل على العكس فان انحدرات القبة وتكويراتها منحت من هذا الشكل الزخرفي الهندسي حيوية. والزخارف الصغيرة والتي ايضا استندت على شكل نهايات هندسي كسرت

فيضفي عليها بعدا روحانيا.

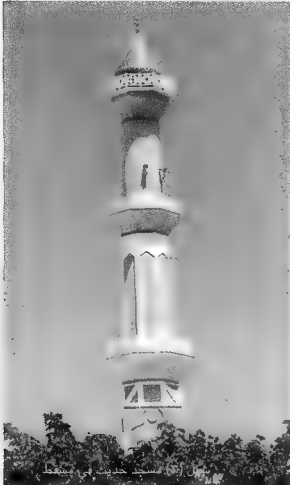
الناظر الى المشهد كوحدة متكاملة ، بدءا بالطريق العام، والذي يحتوي على بنايات ثم المسجد وما يحيط به . البنايات تنزوي بكثير من التواضع حول المسجد، ولا تثير اي اهتمام وتبدو متواضعة جدا من ناحية الموقع وكذلك الارتفاع والشكل واللون، وتبدأ المساحة الخضراء التي تفصل بناء المسجد عن الرصيف، وهذه تذكرنا بلوحات الواسطي الذي يحدد لرضية لوحاته بمزروعات خضراء مذكرا للمتلقي ان ما يراه يستند على الأرض، وهذا فعلا ما يحدث للمتلقي عند النظر الى مشهد المسجد ككل، فارتفاع العين الى السماء وسباحتها في الجو وتحليقها بعيدا الى عالم قدسي علوي. وتم عودتها تدريجيا الى اسفل المشهد مستعرضة الموضوع الفني ككل فتصل الى النقطة التي تقود النظر الى الارضية المزروعة الخضراء ، حينها يعود المشاهد الى عالمه الواقعي الارضي. يتولد شعور عند المشاهد بانه قد اقترن وعيه بالسماء والأرض، فهو متيقن تماما انه على الأرض ولكن المسجد يرفعه الى السماوات.

التضاد اللوني هنا يتسم بالانسجام التام، ما بين قبة المسجد الزرقاء والخلفية الترابية الجرداء، ثم للون الأخضر بكل درجاته المختلفة ان كان لون النخيل او الارضية الخضراء المزروعة، هذا التباين اللوني خلق وحدة لونية متكاملة متحدة مع الشكل السهل الانسحاب على النظر، كما ان وحدة الموضوع هذه تجعل المتلقي يشعر بالانسجام التام بين الطبيعة والبناء.

شكل هذا المسجد العام متفرد تماما فالقبة نسبيا صغيرة الحجم والكسرات البنائية التي تبدأ من قمة القبة ثم عند نزولها الى الاسفل تتوسع . هذا الشكل وحيد الطراز نسبيا رغم أنه من الممكن مقارنته الى حد ما بقبة مسجد صريح تيمورلنك في سمرقند او ما يعرف بالمدرسة او بقبة مسجد بيبي خانم في سمرقند ومسجد صابر في القفيروان ، الا ان الكسرات البنائية في كل هذه النماذج تختلف عند انحدارها الى الاسفل اذ لا تنفرج بالشكل الذي يحدث للكسرات في الشكل رقم (١) كما انها لا تعطي الشعور بالدوران مثلما يحدث في شكل رقم (١) لذا فان هذا الشكل قد بلغ قمة الابداع الفني مستندا على الفكر الاسلامي ومستلهما هذه الابعاد القدسية العليا بشكل واضح ومؤثر.

شكل رقم (٢)

يقع هذا المسجد بالقرب من منطقة عمران كثيفة نوعا ما ولكن بما ان المخطط العمراني على وعي بالبيئة لذا فإن المنطقة هذه مشجرة بشكل كثيف. فكل مساحات البناء محاطة بالأشجار والارصفة ايضا مزروعة. هذا البعد الأخضر اللطيف على النظر يستولي على الناظر تماما ولا يجعله يفتن من سيطرته لذا فان



تجارية بعدة طوابق لتستوعب هذا المركز التجاري المهم. هذا المسجد الذي يقع في هذه الخلفية كان على مصممه ان يحاول مزجه بالبيئة المحيطة مع الأخذ بالاعتبار ان يكون للمسجد أهمية تصورية لجلب الانتباه وتركيز النظر عليه وان يكون لبؤرة الارتكاز وما ان يقع النظر عليه حتى يستحوذ على المشاهد فيبتعد ذهنه عن كل المجريات الأرضية ويتوجه بفكره الى البعد السعاري الأرحب.

قبة هذا المسجد كبيرة نسبياً لتجلب الانتباه وشكلها يشبه القباب في العراق الا انها اصغر حجماً ولكنها من نفس الطراز وتبتعد عن الطراز المغولي في الهند، لون القبة ازرق جذاب جداً ، القبة محلاة بشرط من الزخارف الهندسية والتي تشبه القاشاني العراقي -او الايراني ولكن القاشاني هنا استعمل باقتضاب ويدون اسراف وهذه ميزة عمانية صرفة. مساحة واسعة من القبة بدون زخرفة ثم جاء شريط زخرفي آخر من اشكال مثقلة محددة بالابيض وترتفع نهاية القبة وتطلي بلون ذهبي منسجم تماماً مع السماء الصافية أبداً فهنا يشعر الناظر بأن القبة جزء لا يتجزأ من السماء الكبيرة الواسعة.

تأتي منارة هذا المسجد لتعلن حضوراً مهما بتصميمها الجذاب جدا والمبتكر والذي ايضا يذكرنا بالطراز العباسي بأحواضها الثلاثة الواسعة والتي تبدو راحة عند اعتلائها وسياج هذه الاحواض الدائرية يعتمد التراث والفكر العماني الصرف والذي ينسجم تماماً مع تصاميم البنايات المجاورة مما يجعل المتعبد على صلة دائمة بالمسجد، على جدار المنارة ما يشير الى النوافذ للصماء والتي كانت منقشرة جدا في الفترة العباسية غير انها لا

رتابة الملل والتكرار لأنها جاءت في صف متعاكس مع الصف الذي يليه او الذي قبله مما زاد الشعور بالحركة وعدم الجمود. المقرنصات فوق القبة جعلت القبة تبدو وكأنها متوجة ولكن تاج بعيد عن الابهة والبهرجة ويتماشي مع بساطة الوحدة الزخرفية. المقرنصات تدعو بأصولها الى الفترة الفاطمية والتي تم استخدامها بكثرة في الفترة المغولية في الهند وكذلك في الفترة العثمانية. الا ان استعمالها في هذا المسجد بهذا الشكل المقتصد والمختصر جاء ليزكنا بفترات مهمة في التاريخ الاسلامي ولكن بدون اسراف او اعتماد البهرجة.

شكل وانحدار القبة وحجمها الصغير نسبياً متكرر كثيراً في الفترة المغولية ومصمم هذا المسجد لا ينكر هذا التقارب الحضاري والعلاقة البدنية المحيطة مع هذا التراث الاسويدي، بل يفصح عنه بجلاء ووضوح، ولكن هذا لا يعني سيطرة هذا التراث كلياً على تصميم هذا المسجد بل هنا تأتي الأبراج العمانية لتفرض نفسها بقوة وجدارية وتذكر المشاهد بأنه على أرض عمانية بحتة.

تندرج اسوار المسجد هو نفسه التدرج في القلاع والأبراج المتعارف عليها كما في قلعة نزوي هناك تدرج معقد في الاسوار لتحمي المنخفضات هنا ايضا يتدرج السور ليس تدرجاً معقداً حربيّاً استراتيجياً بل تدرجاً يسير بيسر ويرتفع نحو السماء فالناظر يرتفع ببصره تدريجياً من سور الى آخر بدون إعاقه ليصل الى سور المنارة الشاهق ولكنه الصغير جداً هنا السور ليس للدفاع او للحماية بل لتوليد الشعور بالأمان واللمسو.

البناء يتدرج بثلاثة ارتفاعات والشكل العام للبناء مستطيل وعريض مع شهابيك طويلة وضيقة نسبياً وهذا يذكرنا بالعمام العباسية وخاصة في تصميم قصر الاخضر او المدرسة المستنصرية رغم ان المعماري العباسي اعتمد الفتحات غير النافذة الا ان مصمم هذا المسجد حور هذه الفكرة وطورها لتكون النوافذ مزخرفة بطراز عماني صرف.

رغم ان المنطقة مشجرة الا ان ساحات المسجد لم تخل من الاشجار. والاشجار قريبة جداً من الجدران مما يدل على نوع من الصلة والتجاوب بين البناء ومواد البناء من حجارة وزجاج ولون الجدار البني المتوسط لا الباهت ولا الغامق يقترب من لون سيقان الاشجار وجذوعها وينسجم تماماً مع الخضار الطافي على المشهد ككل مما يزيد من التفاعل بين البيئة والمسجد.

شكل رقم (٢)

هذا المسجد يقع ضمن مساحة بناء عالية الكثافة: فالمنطقة تجارية مزدهمة بالاسواق وتزخر بالمارة، البنايات في هذه المنطقة حديثة نسبياً وتصاميمها تجمع بين العداثة التي تستوحي التراث المكان الذي يقع فيه المسجد منطقة كونكريتية بحتة، التشجير فيها أقل كثافة من المناطق الأخرى البنايات



تنتهي بالقوس المتعارف عليه بل أخذت شكلاً هندسياً يتمشى مع زخارف السجاج وكذلك مع الزخارف في الينابيع المجاورة . رغم أن هذه المنطقة مزدحمة بالينابيع إلا أن التشجير كان مهماً بالنسبة للمسجد فإن الأشجار الموردة والتي تقترب من المنارة وتحيط بسور المسجد لها حضورها المهم ولتزيد من انسجام لون البناء الترابي مع الطبيعة.

شكل رقم (٤)

تميزت مساجد مسقط بألوانها الجذابة والتي تستند الفكر والفلسفة الإسلامية فإن للون الأخضر بالإضافة إلى خاصيته الغذائية بعدا روحانياً أحر فأن المصادر والأدبيات التاريخية تشير إلى أنه لون لباس أهل الجنة.

كما أن للفكر العماني خاصيته الأخرى والتي تدخل ضمن الفكر الإسلامي بشكل عام وهذا الفكر واضح جداً في معطيات التصميم في عُمَان ويطلب عليه طابع البساطة والتجريد والذي هو مفهوم آخر من مفاهيم الخلفيات الفلسفية الإسلامية. يستخدم المصمم العماني الأشكال الهندسية بكثيرة من الحرية والتصرف، مستنداً بذلك على الأسس التي أرسيت عليها للتصاميم الهندسية عبر التاريخ الإسلامي.

أغلب التصميمات التي تعتمد الشكل الهندسي المستند على أصول الرياضيات تشقق أساسها من الطبيعة وخاصة النباتات والتي تنمى أحياناً كثيرة مع أشكال النجوم السماوية.

تنفذ الأشكال الزخرفية بطرق عدة أن كانت بالتلوين أو البلاط المزجج (القاشاني) أو صب مقاطع مخزمة بزخارف مطبوعة المنشأ إسلامية الفكر. وهذه المقاطع شائعة الاستعمال وتدخل الكثير من الذوق العالي على مختلف الينابيع المطبوعة في سلطنة عُمان. وتستند زخارف هذه المقاطع على الأصول النباتية المحورة وتعتمد أغلبها شكل النجمة كأساس لتحوير الزخارف النباتية

يعتمد تصميم هذا المسجد على البعد المعلى الصرف من منح المثلثي الشعور بالبساطة والحوية فلا اسراف في الألوان بل لون واحد طاع على كل ما يحيط بالمسجد حتى أنه يسيطر على المنظر الطبيعي وهو الخلفية الجبلية ذات الألوان البنية الغامقة وتبرز قبة المسجد من بين التفرجات الجبلية كوحدة متكاملة وتفرض نفسها بكثير من المهابة والجلال. وتجعل المثلثي ينسج الجبل أو يعتبره جزءاً مكملًا للقبّة.

فالقبّة هنا هي المحور إذ تدبر وكأنها قد نبعت من الجبل وخاصة عند النظر إلى الزخارف

الصفراء والتي تتماشى كلياً مع الألوان البنية الفاتحة جداً والمنتشرة بين سفح الجبل فتخلق نوعاً من الوحدة العضوية المتجانسة. بالإضافة إلى نهايات بعض الأحجار التي تصطبغ بلون مائل إلى البياض والتي تتوحد مع قاعدة القبّة المائل لونها إلى البياض.

قاعدة القبّة مثيرة للاهتمام تماماً إذ أخذت طابعاً محلياً محضاً على شكل نوافذ اعتيادية أو صفاء وكلاهما اعتمد المقاطع المخزفة المزخرفة قسم منها مفتوحاً لتدخل النور إلى المسجد والأخرى صفاء لتذكرنا بالعهد العباسي الممتد عميقاً في التاريخ. سور المسجد يتميز بطراز عماني ولكن مبسط وأقرب إلى التجريد. رغم أنه ينتمي إلى القلاع والحصون العمانية إلا أنه بنفس الوقت لا يشعرنا بالرغبة بالدفاع بل الاحتماء.

يقع المسجد ضمن منطقة غير كثيفة المعمار ولكن أغلب الينابيع المجاورة تدوب مع أسلوب المسجد في العمارة وتتوحد معه لتدوب في الأخر لوحة منسجمة ولكنها تتحدى الجبل الداكن بألوانها الفرحة البهية والتي أساسها اللون الأبيض. موقع هذا المسجد قريب من البحر ، والبحر صاف نوعاً ما فيكون المشهد ككل أرضية زرقاء داكنة من أمواج البحر مع ألوان تميل إلى الأبيض ويأتي الأخضر صارخاً معلناً أنه اللون المفضل لأهل الجنة مذكراً المتعبدين بضرورة العبادة ليقربوا من أهل الجنة.

شكل رقم (٥)

لا يمكن النظر إلى مساجد مسقط الحديثة بدون الالتفات بشكل جدي إلى هذا المسجد الكبير المتميز والحيوي. دراسة هذا المسجد الجامع سيكون من الخارج فقط كما جرى على بقية المساجد وبما أنه يحتل مساحة أرضية شاسعة فيجب التركيز على البيئة المحيطة به إن كانت ضمن التصميم الأولي الأصلي أو أدخلت إلى التصميم كجزء مكمل للبناء مع مراعاة أهمية البيئة الطبيعية. نلاحظ في عمارة هذا المسجد توظيف ذكي بين عدة طرز



شكل (٥) مسجد حديث في مسقط

الألوان الرملية متمزجة بانسجام مع جدران المسجد والذي لا يوجد به أسوار لنا بقي منظرا رحبا نفها مفتوحا للمتلقي.

كما وان المسجد مؤطر بسلسلة جبيلية جرداء تأخذ الأشكال المنحنية والاقواس النصف الدائرية والتي يختلف حجم تلك المنحنيات وتتداخل وتمتزج لتبدو وكأنها قد شكلت بهذا الوضع لتتماشى مع المسجد هذه الأشكال المقوسة والنصف دائرية ذات الألوان النحاسية والذهبية تظهر فيها بوضوح تدرجات الجبل اللونية من داكنة الى فاتحة والانعكاسات عليها تنماذج تماما مع الانعكاسات على قباب المسجد.

يتوازن هذا المشهد التشكيلي تماما ككل وتتوحد الصورة التشكيلية ما بين المسجد كبناء والأرض الرملية في مقدمة الصورة مع الأطار الجبلي فال موضوع ككل يبدو متكاملًا ومتحدًا.

المصادر

- الفن الإسلامي - ديفد تالوت ريس نسخة الناشر تيمس وهسون.
- بحث د محمد مكية: الثالث والمغربي في الفن المعماري مجلة الموسم - فصلية تصدر في هولندا عددا ٤١٩-٢ لسنة ١٩٩٩
- عثمان ٩٧- بالانجليزية دليل عن وزارة التراث (القومي) والثقافة سلطة عُمان
- عُمان في القرن العشرين - جي. اي. بيرسون عن دار نشر هاربر و روي
- العمارة الإسلامية - بيتر ديلوس الناشر دار كوينزمان
- ادنان للعالم - تيهان سارت الناشر جامعة كمبرج
- الفخار العثماني جون كروسويل - المتحف البريطاني
- زيارات موقعية للمتحف البريطاني والمكتبة البريطانية لمراجعة حوليات مثل لوريمس جازيتا - جورنال أوف ملك سويساري
- (قلعة نزوى) منشور عن وزارة التراث القومي والثقافة - سلطنة عُمان
- الأوغرة الإسلامية - ليفا وسون - الناشر المتحف البريطاني.
- تاريخ العمارة العثمانية - كودوين طبعة ١٩٨٧ - لندن المتحف البريطاني
- عالم الإسلام ب - لودن ١٩٧٦ المتحف البريطاني

معمارية ترافية مع الفزاوج الواضح بالفكر المتجدد الحديث. جمع بين العمارة العباسية والفاطمية وطرز القلاع العمانى والشبابيك في قاعدة القبة على الطراز الأموي الأول والذي كان موروثةا مطليا بيزنطيا وتينته بشدة وبوضوح الفترة العثمانية.

ما يسترعى النظر هنا الموقع الشاسع الذي يحتله المسجد والمنظر البانورامي الذي في خلفيته ، منظر طبيعي تقليدي عثماني وبالتحديد من مسقط حيث الجبال الجرداء ذات الألوان النحاسية والذهبية المشوبة بالأحمر. هذه الخلفية الطبيعية جعلت المسجد يبدو وهو في مكانه وكأنه موجود من الأزل رغم حداثة في تنفيذه، إلا انه يبدو للناظر وكأنه يذوب ويتمازج مع الطبيعة بشكل عفوي تلقائي في حين ان هذا المشهد والخلفية التي وضع فيها المسجد مقصودة ومدروسة بدقة ومما يساعد على هذا الاعتقاد التدرج اللوني بين سياج المسجد الخارجي والداخلي ولعمان القبة الداخلية والشبه مظانة بما يشبه الشبكة البنائية وكل هذه التشكيلة المعمارية تبدو كوحدة عضوية متكاملة ومتحدة مع البيئة.

وعناية المساحات الخضراء التي صممت لتزيد من جمالية هذه البانوراما روعي فيها تصميم الحدائق الاندلمية والمغولية في الهند حيث تذكر المنعبد بالجنان الموعودة كما ويتمنحه صفاء الفكر وهذه المساحات احتوت على نباتات وأحراش روعي فيها ألا تكون أكثر أفعية من البناء وتدرج لتصبح أرضية خضراء واسعة ممتدة تفصح الجبال للناظر أن يجول بنظره بهيس وسهولة

شكل رقم (١)

في موقع مهم بشكل قلب محافظة مسقط وضمن منطقة حيوية جدا يحتل هذا المسجد مكانا مميزا في صميم ذلك القبل.

مسجد صمم على الطراز العثماني مع الإبقاء على جمالية هذا

الطراز بدون حذف أوإضافة. القباب النصفية والمقطوعة والمتصلة بسالجدران والمآذن المعروطة به الإبرية كلها تفصح بوضوح وعلانية على أصلها العثماني. ورغم التأثير العثماني الذي لا ينكر إلا أن هناك إضافات حديثة مثل الشبابيك الدائرية في الواجهة واختلاف الصيغ اللونية المستخدمة عنها في الأصل العثماني .

هذه الصيغ اللونية نبعث عن البيئة المحيطة بالمسجد إذ نجد المسجد محاطاً بأرض فضاء رملية تدوب وتتلاشى عند حافة المسجد، وهذه



شكل (١) مسجد حديث في مسقط



استطلاع:

— المساجد في مسقط: اميلي بورتز

٢

الدراسات:

— مجلة الفلسفة وأزمة العلوم الانسانية في الجامعات الخليجية: سعيد توفيق — مقابلة مع المفكر موسى وهبة: محمد حبيري — هجرة النص الفلسفي: عبدالسلام بنعيد العالي — حول بعض وظائف الأدب: اميرتو إيكو .. ترجمة: حسن شامي — قراءة اللواتي في قصيدة النثر (مريم ريفاتير): سيد عبدالله — محي الدين بن عربي.. إرث الأمة المنسي: هدى المطاوعة.

٦٩

قصائد:

— حوار مع الشاعر صلاح ستيتية: اسماعيل فقيه — حوار مع الشاعر ابراهيم نصرالله: موسى برهومة.

٨٢

القصائد:

— برهان كركوتلي .. فنان غرافيكي من هذا الزمان.. سجل حياة: بطرس المعري.

٩١

المسرح:

— مريثة: هلال البادي.

٩١

السينما:

— اللون في الفيلم السينمائي والنهايات السعيدة: قاسم حول — مخرجون فرنسيون ينصحبون المخرج الشاب: اعداد وترجمة: محمد علي اليوسفي — (تمة) سيناريو فيلم ثمانية ونصف.. قصة: فيليني وفلايانو — إخراج: فيديريكو فيليني: ترجمة: مها لطفي.

١٥٧

الشعر:

— عن الأدب الايطالي: جيسيمي كونتي.. ترجمة: الهوري الغزالي — أنشودة العراق الضائع: أمال موسى — سورات: محمد ميلاد — أعشاب الخريف: رياض العبيد — له الأرض والأورد: عصام ترشجاني — اعترافات النقطة: أدب كمال الدين — في انتظار مروه من هنا: نجا علي — ايروتكا الوحش: محمد نجيم — هدنة الوجع: يحيى سبي — المجنى من الياشة: نبيل منصر — لا شيء.. ابدأ: يحيى النعاعي — حد الأمل: طالب المعمرى.

١٨٧

القصص:

— «يوم عطش الوحش» حين يختزل الفلسطيني إلى محض هوية سياسية ويجرد من الهوية الإنسانية الأرحب: سمير اليوسف — المطهر والاعترافات: حيدر حيدر — لعبة الأفتنة: لؤي عبدالله — اني قاتلة: غادا فؤاد السمان — ابتكار سعادة: هدية حسين — لمن فتحوا أفواههم تنتصب الحكاية: سعيد الحاتمي — فوتوكراف مدينة.. ساعة البلدية: نائل علي — «فيت» للكاتبه الايرلندية شيل أوفلاناجان: ترجمة: ريم داود — امرأة توازي أسطورة: عبدالصمد حسن — الواحة والمطر: أحمد الرحي.

٢٢٢

المقالات:

— أوضاع الثقافة العربية.. الحياة قرب الذبح الجاف. طالب المعمري — بورتريه بلندر الحيدري: هاشم شفيق — الشاعر والتجربة: أحمد فرشوخ — حنين العناصر .. عائشة ارناؤوط: علي نجيب ابراهيم — فتنة الهابطين الى الكلام: سلام سرحان — «مجنون زينب» لجمعة اللاسي: سلمان كاصد — عن رواياته الثلاث: مؤنس الرزاز: فخري صالح — «فخاخ الراحلة» ليوسف المصميد: خالد الذهبي — مجذبات الغطاب الشعري في ديوان «أنت الرسالة» لمحمد الطويحي: سعيد بن الهاني — مقاربات تأويلية لهوامش (من أوراق ابن الصوبة) للشاعر علي الشوقاري: وجدان الصايغ — في قصص «صمت البحر» لعلي القاسمي .. تعايش بين الرومانسية والحاسوب: عبدالرحمن مجيد الزبيعي — السوريالي المدفوع: عزيز الحاكم.

٢٧٦

✦ لغز التبع والخدر في الموماياوات المصرية: محاولة لقراءة موضوعية: ناصر سعيد الجوهري.

٢٨٦

✦ إصدارات عمانوسة حديثة

✦ ترسل المقال باسم رئيس التحرير.. والمقالات تعبر عن وجهة نظر كاتبها، والمجلة ليست مسؤولة عما يرد بها من أراء.

محنة الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية دراسة تطبيقية في فلسفة العلوم الإنسانية

سعيد توفيق *

تمهيد

تهدف هذه الدراسة إلى توصيف الحالة الراهنة للعلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية من خلال الكشف عن أعراض الخلل فيها، وبيان أسبابه، كيما يمكن الوصول إلى تصور أو رؤية كلية استراتيجية تتيج لهذه العلوم تجاوز أزمته وإمكان تطورها. ولا شك أن أزمة العلوم الإنسانية ليست مقصورة على جامعات الخليج، بل إنها تتمثل أيضاً في غيرها من الجامعات العربية وجامعات البلدان النامية عموماً كما أنه لا شك أيضاً أن أزمة العلوم الإنسانية في هذه الجامعات على اختلافها ليست مستقلة عن المشكلات المزمنة للتعليم العالي فيها. ومع ذلك، فإن أزمة العلوم الإنسانية في جامعات الخليج تبدو في صورة أكثر كثافة من غيرها، وتظل لها خصوصيتها التي تتجلى في أعراضها ومشكلاتها الذاتية: سواء من حيث رؤية الجامعة والمجتمع لهذه العلوم ولمكانتها في منظومة التعليم الجامعي، أو من حيث إجراءات ومناهج البحث المتبعة في هذه العلوم، وما يترتب على هذا من حيث أساليبها وطرائق تدريسها. وهذا مناط البحث في هذه الورقة وعلى هذا، فإن هذه الدراسة في منهجيتها أقرب إلى أن تكون دراسة رأسية تتناول بعضاً من المشكلات الكلية للتعليم العالي في جامعات الخليج كما تتجسد بصورة

إن السؤال الذي تطرحه
وتساورى خلفه شتى
المواقف السابقة الراضة
للفلسفة، هو سؤال يمكن
صياغته ببساطة على
النحو التالي: وما الحاجة
إلى الفلسفة في عصر العلم
والتكنولوجيا؟ ومن
الواضح أن هذا السؤال
ليس سؤالاً استفهامياً، بل
سؤالاً استنكارياً يعكس
موقفاً دوخامطيقياً
ينطوي على جهالة بمعنى
الفلسفة ودورها، ليس
فقط بالنسبة للعلوم
الإنسانية، وإنما أيضاً
بالنسبة لثقافة المجتمع
والأمة ككل.

* ناقد أكاديمي من مصر درس في أكثر من جامعة في الخليج

مكتفة في مجال العلوم الإنسانية. والدراسة إذ تقرن - في عنوانها - محنة الفلسفة بأزمة العلوم الإنسانية، فليس منطوق الاقتران هنا أننا نكون إزاء موضوعين يضاف أحدهما إلى الآخر، بل منطوق الاقتران تقدم أحد الموضوعين على الآخر كتقديم أحد العلل على المعلول ومن ثم، فإن هذه الدراسة سوف تتناول - على التوالي - النقاط التالية :

١- محنة الفلسفة في جامعات الخليج، باعتبارها إما غياباً أو تهميشاً على الأقل لمكانة الفلسفة في ذاتها، ولدورها الأساسي في مجال العلوم الإنسانية.

٢- رؤية الجامعة والمجتمع لدور العلوم الإنسانية في رسالة الجامعة وخدمة المجتمع باعتباره دوراً هامشياً إذا ما قورن بدور العلوم الطبيعية والرياضية والمعارف التقنية، ويعتبار أن قيمته موهونة بمدى وفاء العلوم الإنسانية بمطالبات سوق العمل.

٣- نموذج المنهج التقليدي السائد في هذه العلوم في جامعات الخليج الذي يعتمد على الكم ويهمل تماماً المنهج الكيفي في تعامله مع موضوعات بحثه، وهو نموذج يكرس القطيعة المعرفية بين الفلسفة وهذه العلوم، بل بين هذه العلوم بعضها بعضاً.

غير أن هذا البحث لا يكتفي بتشخيص اللل وأعراض الأزمة، بل يحاول في نفس الوقت اقتراح الحلول الملائمة لتجاوزها، حتى وإن كان بعض منها يظل حلولاً استراتيجياً لا يمكن تحقيقها إلا على الأمد الطويل وتدرجياً : لأن الإصلاح الحقيقي لا يبدأ من الجزئيات التي تندرج تحت أطر كلية، وإنما يبدأ من هذه الأطر نفسها، وما دون ذلك يظل ترفيقاً أو تليفياً لجزئيات لا ينتج تغييراً حقيقياً.

أولاً- وما الحاجة إلى الفلسفة

في عصر العلم والتكنولوجيا ١٩ (غياب الفلسفة أو تهميشها)

تبدو الفلسفة أحياناً على المستوى الرسمي في عالمنا العربي أشبه بأمارة متحررة يخشى منها على إفساد أخلاق الشباب وعقولهم، بإغوائهم وتحريضهم على

الشك في معتقداتهم وقيمهم، وإعادة النظر في طرائق تفكيرهم. وتبدو الفلسفة في أحيان أخرى أشبه بجدل لا نفع فيه ولا طائل من وراءه: فهي تنتمي إلى مجال الكلام والأقوال لا إلى دنيا الأفعال والأعمال، ومن الخير لنا أن نتبع الحكمة القائلة : «إن الله إذا فتح على قوم أغلق عليهم باب الجدل، وفتح عليهم باب العمل» ! وهكذا فإن ملكة التفكير النقدي الحر والمنزه عن الغرض - التي تغرسها الفلسفة في نفوس دارسيها - تصبح إفساداً للعقل والخلق، كما أن الشغف بالحكمة التي تسعى إلى استبانة أصل الحقيقة في كل ما يتبدى لنا - وهو ما يسمى بالتفلسف الذي يمارس في الغرب منذ ألفين وستمئة سنة - يصبح جدلاً عقيمًا. إن هذه الصورة المشوهة وأشباهها عن الفلسفة هي أحد الأسباب الجوهرية لعمليّة نبذ الفلسفة أو على الأقل تهميشها والحث من شأنها في عالمنا العربي.

غير أن عمليّة نبذ الفلسفة وتهميشها توجد في المجتمعات الخليجية على نحو أكثر كثافة وتظهر بشكل واضح : إذ تتجلى على سائر المستويات الرسمية والأكاديمية والشعبية: فعلى المستوى الرسمي - وهو وثيق الصلة بالمستوى الأكاديمي وله تأثير مباشر عليه - نجد أن الفلسفة يتم استبعادها بقرارات رسمية سيادية، ويُسمح لها أحياناً بحضور هامشي شكلي، ففي المملكة العربية السعودية لا يُسمح للفلسفة بأي مستوى من الحضور في المجال الجامعي، حتى وإن كان حضوراً إسمياً، فيتم تدريس مادة علمية أو أكثر تحت مسمى «الثقافة العامة»، وفي صورة محتوى معرفي هسل لا علاقة له بالفلسفة. وحتى إذا ما سُمح بتدريس تيار فلسفي في إطار هذا المحتوى المعرفي، فيتم تدريسه بصورة مسطرة مشوهة بهدف نقده من وجهة نظر دينية (وكان الفلسفة في صراع مع الدين !): ولهذا الغرض يتم استجلاب غير المتخصصين تخصصاً حقيقياً في الفلسفة من كليات الأزهر وما شابهها.

وفي البحرين وقطر لا توجد الفلسفة إلا تواجداً شكلياً : إذ لا توجد أقسام علمية معنية بالفلسفة، وإنما توجد مادة أو أكثر من المواد العامة في الفلسفة التي يتم

تدريسها على قوة أقسام أخرى (وكانت الفلسفة لا وجود لها بذاتها، ولا يتم الاعتراف بحضورها إلا من الباطن، وبشكل خفي غير ملموس، وذئراً للرماد في العيون). وفي سلطنة عمان ظلت الفلسفة ممثلة تمثيلاً نسبياً جيداً من خلال قسم الفلسفة والاجتماع مع افتتاح جامعة السلطان قابوس في أواخر الثمانينيات، خاصة وأن هذا القسم كان يستقبل طلبة كليتي الآداب والترفية معاً، ولكن عندما تم فصل الفلسفة كوحدة مستقلة داخل قسم الاجتماع ثم كقسم مستقل، سرعان ما تم تجميد قسم الفلسفة وإيقاف الالتحاق به، واقتصار دوره على تدريس بضع مواد فلسفية (في نوع من التكرار لنفس الظاهرة الخلقية: وهي أن الفلسفة لا يمكن أن يكون لها حضور بذاتها، ولا يمكن أن يكون لها وجود إلا من الباطن أو على قوة أقسام أخرى). وربما يكون أحد الأسباب التي أدت إلى هذا التجميد لوضع الفلسفة إلغاء تدريس الفلسفة في المرحلة الثانوية، وربط وجود الفلسفة في نفس الوقت بالحاجة إلى تخريج معلمين لتدريس الفلسفة في تلك المرحلة (وبتلك مسألة سوف نناقشها في حينها).

ولقد حدث سيناريو شبيه بهذا في دولة الإمارات حينما تم إلغاء تدريس الفلسفة في المرحلة الثانوية؛ إذ واكب ذلك تجميد القسم بتوقف الطلبة عن الالتحاق به، وبذلك تم تهميشه. ومع أن القسم قد أعيد تفعيل دوره في أواخر التسعينيات بفتح أبوابه لاستقبال طلبة جدد (أو بالأحرى طالبات)، فإنه لم يستقبل إلا بضع طالبات يتقلص عددهن تدريجياً حتى هبط الآن إلى طالبة واحدة، ومن المنتظر ألا يقبل عليه أحد في الأعوام القادمة، وهو ما سيهدد بتجميده مرة أخرى. ويمكن أن نضيف هنا ملاحظة عابرة ولكنها دالة، وهي أن الطالبات اللاتي التحقن بالقسم - على ضآلة عددهن - لم يلتحقن به عن رغبة في دراسة الفلسفة؛ وإنما لأنهن لم يجدن قسماً آخر يرضى بقبولهن. وهكذا تصبح الفلسفة التي من المفترض أن يتم تدريسها للخواص من الطلبة، وأكثرهم ذكاء ورغبة في المعرفة وجباً فيها لذاتها؛ تصبح وكأنها تتسول ممن لا يرغبون

فيها ويشيحون بوجوههم عنها، ولا يقدرون حتى على التعاطف معها.

وربما يكون وضع الفلسفة في الكويت استثناءً في هذا المشهد المأساوي؛ لأن هناك قسماً علمياً مستقراً لم يمر بمثل هذه التقلبات الدرامية منذ إنشائه في فترة مبكرة نسبياً، بل تميز هذا القسم بأن استقطب بعضاً من رواد الفلسفة في العالم العربي وفي مصر خاصة، فساهم هذا القسم في أن يجعل الفلسفة ملء السمع والبصر، لا في المجتمع الكويتي وحده، وإنما أيضاً في خارجه. ومع ذلك، فإن حضور هذا القسم وتأثيره في الواقع الثقافي لم يعد مثلاً كان فيما مضى، وهذا يمكن أن يؤدي مستقبلاً إلى ضعف جانبيه الدراسة الفلسفية، وقلة الاقبال عليها أو الاهتمام بها.

إن التوصيف السابق لوضع الفلسفة في الجامعات الخليجية يعكس عملية نبذ الفلسفة رسمياً وأكاديمياً. والواقع أن تهميش الفلسفة على المستوى الأكاديمي لا يتمثل فحسب في المستوى المتدني لحضورها وتمثيلها الجامعي، بل يتبدى أحياناً في موقف بعض الأكاديميين أنفسهم من ينظرون إلى الفلسفة نظرة المستخف بها، وهو موقف ناتج عن عكوفهم على تخصصهم الأكاديمي الضيق وعدم انفتاحهم المعرفي، حتى إنهم لا يطأ على أذهانهم مجرد التساؤل عن معنى كلمة «الفلسفة» الواردة في شهادات الدكتوراة التي يحملونها.

وإذا كان هذا هو حال الفلسفة على المستوى الرسمي والأكاديمي، فماذا نتظّر من حالها على المستوى الشعبي؟! وأنا أعني بالمستوى الشعبي هنا المستوى الثقافي العام، والاتجاهات الثقافية السائدة في المجتمع. ولا شك أن الطلاب المقبلين على التعليم الجامعي يمثلون هذا المستوى خير تمثيل؛ لأنهم أتوا من شرائح اجتماعية مختلفة. ويوسعي الزعم - من واقع خبرتي بالتدريس الجامعي في بعض جامعات الخليج - أن هناك اتجاهًا سائدًا إزاء الفلسفة على هذا المستوى الأخير لا يتخذ شكل الرقش والاستبعاد فحسب، بل يتخذ أحياناً شكلاً عدائياً: فالفلسفة على

هذا المستوى لا تخرج عن كونها كفرةً وإلحاداً أو جدلاً لا طائل من ورائه في أحسن الأحوال. ولقد امتحنت هذا الفرض دوماً بسؤال الطلبة الذين قمت بالتدريس لهم عن تصورهم للفلسفة حينما التحقوا بدراستها أول مرة، فكانت إجاباتهم لا تخرج عما ذكرت، بل كانوا يضيفون إلى ذلك أن هذا الموقف من الفلسفة هو موقف سائر الطلبة من غير دارسي الفلسفة، وسبب عدم إقبالهم على دراستها، وأن موقفهم أنفسهم قد تغير تماماً بعد مرور عام على الأقل من دراستها، وإن كانوا يواجهون مشكلة تؤرقهم وهي استخفاف

غيرهم بالفلسفة التي يدرسونها، وعدم القدرة على إقناعهم بأنها ليست كفرةً أو جدلاً عقيماً كما يتصورون.

ولا شك أن هذا المتغير أو العامل الثقافي ليس هو العامل الوحيد في عدم الإقبال على دراسة الفلسفة؛ إذ أن ندرة فرص العمل أمام دارسي الفلسفة تعد عاملاً آخر يدخل في الاعتبار هنا. ومع ذلك، فلنأخذ نرى العامل الأول أكثر أهمية؛ لأن كثيراً من الطلبة يقبلون على دراسة تخصصات أخرى لا تتيح فرص عمل أكثر مما تتيحها الفلسفة، ولا يتخذون اتجاهًا عدائياً ضدها.

غير أننا نريد التأكيد في نفس الوقت على أن موقف الطلاب من الفلسفة لا يمثل بذاته أو يستوعب بمفرده مجمل الاتجاه السائد إزاء

الفلسفة في الثقافة العامة للمجتمع، وإنما هو فقط مجرد مؤشر جيد عليه؛ لأن الموقف الثقافي هنا يتمثل أيضاً في صورة الفلسفة خارج قاعات الدرس الأكاديمي، وهي صورة يمكن رسم ملامحها أو تعديلها من خلال حضور الفلسفة كفكر وتساؤل معرفي في أوعية الثقافة والإعلام. ولكن الواقع يشهد بأن مثل هذا الحضور يكون أيضاً هامشياً إن كان له وجود أصلاً.

إن السؤال الذي تطرحه وتتوارى خلفه شتى المواقف السابقة الراضة للفلسفة، هو سؤال يمكن صياغته ببساطة على النحو التالي: وما الحاجة إلى الفلسفة في

عصر العلم والتكنولوجيا؟ ومن الواضح أن هذا السؤال ليس سؤالاً استفهامياً، بل سؤالاً استنكارياً يعكس موقفاً دوغماتيقياً ينطوي على جهالة بمعنى الفلسفة ودورها، ليس فقط بالنسبة للعلوم الإنسانية، وإنما أيضاً بالنسبة لثقافة المجتمع والأمة ككل. فإذا كانت ملامح هذا العصر تتحدد من خلال التطور الهائل المتسارع في العلم وتطبيقاته، فإن ملامح الأمم والشعوب في أي عصر من العصور - بما في ذلك عصرنا الحالي - تتحدد من خلال ثقافتها وروحها

العامة التي تشكل من خلال ما يسودها من فكر وفلسفة وفن ودين؛ فالعلم - على الأقل بمعناه البحت أو الدقيق - يسهم من خلال تطبيقاته في رفاهية الشعوب، وتحسين نوعية حياتها، ولكنه لا يخلق شخصيتها أو روحها العامة (حتى على فرض أن الشعوب هنا هي التي تصنع العلم وتطبيقاته). وحتى عندما يكون العلم متفغلاً في حياة الناس، فإن هذا لا يكون راجعاً إلى العلم في حد ذاته، وإنما إلى موقف حضاري فكري أو إيديولوجي إزاء العلم والتفكير العلمي كأسلوب من أساليب الحياة والوجود. ولذلك، فإن العلم - بمعناه البحت، وفي حد ذاته - ينطوي على موقف محايد نسبياً إزاء العالم والحياة، بينما الفلسفة تشكل مع الفن والدين رؤية للعالم والحياة (وأنا أعني بالدين هنا الدين من حيث هو قوة روحية، وموقف أخلاقي، ومنظومة من القيم). ولهذا اعتبر هيجل ثالث الدين والفن والفلسفة بمثابة تجليات للروح المطلق في التاريخ، ولهذا أيضاً اعتبر ديكرت شيوع الفلسفة وحسن التفلسف مقياساً لتحضر الأمم والشعوب.

ولا شك أن ملاحظة ديكرت السالفة تظل صحيحة في عصرنا هذا... عصر سطوة العلم وسحر التكنولوجيا وفتحتها: فالبلدان التي لها شأن في إبداع العلم والتكنولوجيا تولي أيضاً عناية كبيرة للفلسفة والفكر بوجه عام، وتسعى إلى الإبداع في هذا المجال الأخير،

المشكلة المنهجية الأساسية التي تواجه الدارسين

نتيجة غياب الفلسفة وعدم معرفتهم بها، هو أنهم يبدؤون من

فروض ومسلّمات متضاربة دون أن يتفحصوا معناها

وأبعادها المتداخلة فلسفياً

على سبيل المثال - بمنأى عن النظريات الفلسفية في الإرادة، والخيال، والشعور، والإدراك الحسي، والإدراك الجمالي... إلخ. بل إن بعض الجامعات الغربية قد خصصت أقساماً ومراكز علمية تصدر عنها دوريات متخصصة في مجال علم النفس الإنساني Human Psychology الذي يحمل طابعاً فلسفياً في أساسه ومضمونه

كذلك لا يمكن تصور إمكان قيام علم الاجتماع بمنأى عن النظرية الاجتماعية التي تتأثر حتماً بالنظريات والمفاهيم الفلسفية، وهذا ما يُعرف بالأصول الفلسفية للنظرية الاجتماعية: فالتحولات الكبرى التي تطرأ على علم الاجتماع، هي في أساسها تحولات في الرؤى والنظريات الفلسفية التي تؤثر بصورة مباشرة على المفاهيم والنظريات الاجتماعية التي تعود لتؤثر بدورها على التطبيقات. وبوسعنا أن نذكر قائمة طويلة بأسماء الفلاسفة الذين انطوت إنجازاتهم الفلسفية بصورة مباشرة على النظرية الاجتماعية، من أمثال:

هربرت ماركوزه H. Marcuse و تيودور أدورنو Th. Adorno و يورجن هابرماس J. Habermas وألفريد شوتس A. Schütz وغيرهم كثير. كما أننا يمكن أن نذكر قائمة طويلة بأسماء علماء الاجتماع ممن تأثروا مباشرة بالنظريات والاتجاهات الفلسفية، من أمثال ماكس فيبر M. Weber، ولكن يكفي هنا التنويه إلى أن أنطوني جيدنز (١) - وهو واحد من أبرز علماء الاجتماع المعاصرين - قد بين لنا أن العلوم الاجتماعية قد مرت منذ السبعينيات بفترة تحول في الاهتمام بحيث أصبحت تعالج مسائل من العسير أن نصفها بأنها فلسفية أو اجتماعية، من قبيل: الفاعلية والفهم والقصدية والبنية والمعنى.

وكما أن علم التاريخ لا يستغني عن فلسفة التاريخ والاتجاهات الفلسفية في تأويل النص التاريخي، كذلك فإن العلوم السياسية لا تستغني عن الفلسفة السياسية، بل إن السياسات العملية نفسها تكون غالباً مدفوعة بالنظرية السياسية. أما في مجال علوم اللغات وآدابها، فإن دور الاتجاهات الفلسفية في دراسة اللغة والنص الأدبي، فضلاً عن الاتجاهات الجمالية عموماً اللازمة

باعتبار أن الإبداع هنا يمثل أحد ركائز وجودها وهويتها أو شخصيتها المميزة. وربما لهذا السبب نجد أن الولايات المتحدة الأمريكية - وهي من أكثر الدول تقدماً في مجال العلم والتكنولوجيا - تسعى خلال القرن الماضي إلى تحقيق إنجاز في هذا المجال المتأخر لديها نسبياً عن إنجازها في مجال العلم والتكنولوجيا: حيث إنها لم يكن لها رصيد من الإرث الفلسفي إذا ما قورنت بكثير من البلدان الأوروبية، وخاصة ألمانيا وفرنسا. ولهذا وجدنا الجامعات الأمريكية الكبرى تنشئ أقساماً في الفلسفة ذات شأن، وراحت تستقطب كثيراً من الفلاسفة الأوروبيين بشكل دائم أو كأستاذة زائرين لمدد طويلة، بهدف تشكيل وإثراء حركة الإبداع الفلسفي فيها. ولهذا أيضاً أصبحنا نجد أن هذه الجامعات تصدر الدوريات العلمية المتخصصة في الفلسفة، بل في شتى فروع الفلسفة، وتنتج أكبر حجم من الإصدارات الفلسفية في العالم

والحقيقة أننا لو تساءلنا بصيغة الاستنكار عن الحاجة إلى الفلسفة في عصر العلم والتكنولوجيا، فإن سؤالنا سيكون معبراً عن موقف عبثي: لأننا يمكن أن نثير نفس السؤال بالنسبة للفن والدين، فنستأمل: وما الحاجة للفن أو الدين في عصر العلم والتكنولوجيا؟ وهو سؤال لن يكون مسطحاً فحسب، وإنما سينطوي أيضاً على جهالة مدمرة. ولهذا فإننا لا نريد أن نطيل في هذه المسألة المتعلقة بدور الفلسفة في حياة الأمم: لأنها مسألة تعد واضحة بذاتها، ونود الآن أن نتوقف عند بيان أهمية دور الفلسفة في مجال العلوم الإنسانية، وهو ما يتعلق مباشرة بموضوع دراستنا: نود بدايةً أن نستبعد ذلك التصور الشائع عن الفلسفة باعتبارها أحد العلوم الإنسانية الأكثر تخلفاً. ذلك أن الفلسفة ليست مجرد علم من العلوم الإنسانية، بل هي أساس تلك العلوم، بمعنى أنها تمد تلك العلوم بالأساس النظري اللازم لها، حتى إنه لا يمكن تصور إمكان قيام علم من هذه العلوم بمنأى عن الفلسفة، وبهذا المعنى فإن الفلسفة تعد بمثابة القاسم المشترك الأعظم في هذه العلوم جميعها: فلا يمكن تصور قيام علم النفس -

لدراسة النقد الأدبي – يكون دوراً أساسياً لا غنى عنه. وفي مجال العلوم التربوية يصبح دور الفلسفة أكثر إلحاحاً، خاصة في واقعنا التعليمي الذي تبدو فيه هذه العلوم مقطوعة الصلة بالفلسفة، رغم أنه لا يمكن تصور قيام أي تطور في هذه العلوم بمنأى عن الفلسفة، أو عن مناهج البحث والتعلم التي تنبع أساساً من رؤى فلسفية، وتلك مسألة سوف نعود إليها فيما بعد.

على أن دور الفلسفة لا يقتصر على إمداد العلوم الإنسانية بالأساس النظري الضروري، فإن الاكتفاء بهذا التصور في فهمنا لدور الفلسفة سوف يكون فهماً ناقصاً ومبتوراً؛ لأنه قد يكرس في الأذهان ذلك التصور الخاطئ الشائع عن الفلسفة الذي يمكن أن نجده عند بعض المنققيين من المتعاطفين مع الفلسفة، وهو أن الفلسفة علم نظري خالص لا شأن له بدنيا الحياة العملية. فالواقع أن الفلسفة لم تكن أبداً منفصلة عن الواقع المعيش، ولا عن مجال الحياة العملية، وهذا يصدق حتى على الميتافيزيقا التي يظنها البعض مجرد دراسة نظرية خالصة، ويبحث مجرد فيما وراء الواقع. والواقع أن هناك توجهاً فلسفياً متنامياً الآن نحو الاهتمام بالمشكلات والقضايا العملية التي يطرحها واقع الإنسان المعاصر، وهذا المجال الجديد من البحث هو ما يعرف باسم «الفلسفة التطبيقية» Applied Philosophy، وهو مجال يبرز فيه بوضوح طابع الدراسات البينية، ليس بين الفلسفة والعلوم الإنسانية فحسب، بل بين الفلسفة والعلوم الطبيعية أيضاً :

فلسفة البيئة - Philosophy of Environment على سبيل المثال – هي مجال من البحث الفلسفي يشتمل على علمين أساسيين يتداخل البحث فيهما مع مجالات معرفية وعلوم عديدة، وهما علم أخلاق البيئة (Environmental Ethics) الذي هو محصلة التفاعل بين علم الأخلاق الفلسفي وعلوم الإيكولوجيا، وعلم الجمال البيئي (Environmental Aesthetics).

الذي هو محصلة التفاعل بين علم الجمال الفلسفي وعلم النفس، وفنون الهندسة المعمارية والتخطيط العمراني). كما أن اهتمام الفلسفة بمجال الأخلاق التطبيقية قد اتسع ليشمل معالجة المشكلات الأخلاقية المعقدة التي أفرزتها الممارسات المهنية المعاصرة، والتي أصبحت بحاجة إلى ضوابط ومنظومات أخلاقية توجه مسارها. ومن هذا التوجه نشأ علم أخلاق المهنة

Professional Ethics الذي أصبح يشتمل على علوم وتخصصات معرفية عديدة تندرج تحته، من قبيل . علم أخلاق الطب Medical Ethics وأخلاقيات التكنولوجيا Ethics of Technology وأخلاقيات التجارة والمعاملات الاقتصادية Business Ethics إلخ.

ومن هذا يتضح لنا أن دور الفلسفة يظل دوراً فاعلاً ومركزياً في الدراسات البينية التي باتت الآن أمراً واقعاً لا يمكن إنكاره على مستوى البحث العلمي ومستوى العملية التعليمية في مجال العلوم الإنسانية، فضلاً عن دورها الهام في مجال العلوم الطبيعية وإذا كان هذا الدور لا يزال غائباً ومهمشاً في الجامعات الخليجية، فمن الإنصاف القول إن هناك إمكانية ومجالاً مفتوحاً لاضطلاع الفلسفة بهذا الدور في بعض هذه الجامعات. فهذه الإمكانية تظل مفتوحة – على سبيل المثال – في إطار الاستراتيجية الجديدة التي تبنتها هذا العام كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الإمارات، وهي استراتيجية تستند إلى رؤية مواكبة للتطور

المعرفي في مجال العلوم الإنسانية. ومع ذلك، فإن هذه الرؤية وأشباهاها تظل مجرد رؤية تحتاج إلى تعديلات جوهرية تقوم على إدراك شبكة العلاقات التي تعبر عن مجالات الصلة الحقيقية بين هذه العلوم، وعلى إدراك الدور المركزي للفلسفة في هذه الشبكة من العلاقات، وعلى إيجاد آلية تكفل استمرارية هذه المنظومة العلمية والتعليمية بمنأى عن التهديد الذي يمكن تواججه

نود بداية أن نستبعد ذلك التصور الشائع عن الفلسفة باعتبارها أحد العلوم الإنسانية الأكثر تغلظاً. ذلك أن الفلسفة ليست مجرد علم من العلوم الإنسانية، بل هي أساس تلك العلوم، بمعنى أنها تهد تلك العلوم بالأساس النظري اللازم لها، حتى إنه لا يمكن تصور إمكان قيام علم من هذه العلوم بمنأى عن الفلسفة

الأقسام أو البرامج العلمية بناءً على متطلبات سوق العمل. وسوف نناقش تلك القضية، ونقدم اقتراحاً يكفل هذه الآلية في ختام هذه الدراسة.

ثانياً - رؤية الجامعات الخليجية لدور العلوم الإنسانية

إن وضع الفلسفة في الجامعات الخليجية لا ينفصل عن رؤية هذه الجامعات لدور العلوم الإنسانية ومكانتها من حيث خدمة المجتمع. غير أن مفهوم خدمة المجتمع - كما سئرى - هو ما يجعل هذه الرؤية في حد ذاتها تمثل أزمة في وضع هذه العلوم وإمكان تطورها. ومن هنا سيتضح لنا تدريجياً أن أزمة العلوم الإنسانية هي امتداد لأزمة الفلسفة.

لو أردنا توصيف الوضع القائم للعلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية لقلنا إن السمة الغالبة على هذا الوضع هو تدني مكانة هذه العلوم بالقياس إلى العلوم الطبيعية والرياضية، فضلاً عن العلوم التي تكفل المعارف التقنية. ومن هنا كانت الكليات المختصة بهذه العلوم الأخيرة - مثل الطب والعلوم والهندسة وتقنية المعلومات - تحظى دائماً بالمكانة المرموقة، وتولي لها الجامعة الاهتمام الأكبر، وتقيد شروط وضوابط الالتحاق بها. وربما يقال هنا أن ذلك الوضع لا يميز الجامعات الخليجية وحدها، بل نجده في غيرها من الجامعات العربية والغربية أيضاً. وهذا للحفاظ يعد صحيحاً في مجمله إذا نظرنا للأمر في ظاهره دون التفات لأسبابه، ولكننا لو حللنا الأسباب لوجدنا اختلافاً واضحاً في الحالتين: ففي الجامعات غير الخليجية نجد أن الأسباب غالباً ما تكون موضوعية أو واقعية؛ ففي الجامعات المصرية - على سبيل المثال - كانت كليات الطب والهندسة تسمى بكليات «القمّة»، أي الكليات ذات الرتبة الأعلى، وهي تسمية إبتدعها مكتب القبول والتنسيق الجامعي بسبب الإقبال الواسع على هذه الكليات لما توفره من فرص العمل لخريجها، ولكن عندما تراجع هذا الواقع الموضوعي تراجعت معه تلك التسمية، وأصبحنا نرى طلاباً يُقبلون على كليات

أخرى نظراً لتغير الظروف الموضوعية. أما في الجامعات الخليجية فإن «المكانة الأولى» التي تحظى بها هذه الكليات ترجع إلى نظرة الجامعة الذاتية لمفهوم العلم، ودوره في خدمة المجتمع: فالعلم الجدير باسم العلم هو العلم الذي يُنتج به، مع فهم الانتفاع هنا بالمعنى المادي البحت، أي بالمعنى الذي يكون به العلم مطلباً لحاجات عملية مباشرة للمجتمع، ويكفل القدر من المعرفة الذي يكفي لتخريج موظفين (من أطباء ومهندسين وتقنيين) يطبقون ما تعلموه في مجالاتهم المهنية، وهذا هو ما يُطلق عليه اصطلاح Vocational Educatio .

وعلى هذا، فإن العلوم الإنسانية تأتي في مرتبة أدنى في سلم العلوم، وتتراتب درجاتها الدنيا في هذا السلم تبعاً لمدى احتوائها للمعيار أو النموذج النفقي السالف في تصور العلم، أي بحسب قدرتها على تلبية حاجات المجتمع المادية والعملية المباشرة. وكان من الطبيعي أن تنعكس تلك النظرة على رؤية العلوم الإنسانية لنفسها، أو بالأحرى على رؤية كليات العلوم الإنسانية بأقسامها العلمية لدورها الذي ينبغي أن تضطلع به: فراح المشتغلون بهذه العلوم في الجامعات الخليجية يركزون على الجوانب التطبيقية على حساب الأسس النظرية، وفهموا التطبيقات على أنها دراسات ميدانية يتم إجرائها في إطار المجتمع المحلي الذي توجد به الجامعة، أو في إطار المجتمع الخليجي على أحسن تقدير، وبذلك تحولت دروس هذه العلوم (على مستوى البحث والتعليم) إلى دروس محلية إن جاز التعبير: فما دامت هناك دراسات تطبيقية على المجتمع المحلي تعتمد على استبيانات وبيانات إحصائية، فهناك إذن اقتراب من مفهوم العلم، وارتقاء في سلم المكانة العلمية. وكان هذا هو أحد الأسباب الجوهرية لانفصال العلوم الإنسانية عن الفلسفة، أو سعيها للاستغناء عنها وعدم الرغبة في الاعتراف بدورها الجوهري بالنسبة لها: ومن ثم المساهمة في تكريس تهميشها وإغترابها. ومما يؤكد أن هذه النظرة للعلوم الإنسانية تعد ظاهرة خليجية واضحة أنها ليست مقصورة على الجامعات

وحدها، بل إنها تمتد إلى المراكز والمؤسسات الثقافية التي عادة ما ترصد جوائز مالية قيمة للبحوث التي يجريها الشباب في إطار موضوع يتعلق بمجتمعهم المحلي. والأعجب من هذا أن يتم توجيه الشباب للتقدم لجوائز عن الإبداع الفني في موضوع يتعلق بمجتمعهم المحلي، وهو ما يعد مصادرة على الإبداع منذ البداية، بل وأدأ له.

والحقيقة أن هذه النظرة للمعلوم الإنسانية تنبع من قصور في مفهوم العلم ذاته، وفي رسالته وأهدافه :

فحصر قيمة العلم في إنجازاته العملية

والتطبيقية، وتقييم العلم بالقياس إلى نموذج

يضع العلم العملي التطبيقي في رتبة أعلى

والعلم النظري في رتبة أدنى، هو نظرة خاطئة

تماماً للعلم : لأنه لا انفصال في العلم بين ما

هو نظري مجرد وما هو عملي تطبيقي، سواء

كننا نعتني بالعلم هنا العلوم الطبيعية

والرياضية، أو العلوم الإنسانية، بما في ذلك

العلوم الفلسفية نفسها (كما سبق أن رأينا). بل

إننا نريد أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك

لنؤكد على أن العمل والتطبيق في العلم لاحق

على النظر والتجريد، وهذا يصدق حتى على

العلوم الدقيقة ، ومن ثم فإن التطور في مجال

التطبيقات العلمية والتكنولوجيا يكون

مستحيلاً دون تطور يحدث أولاً في مجال

الكشف العلمي الذي يتحقق على مستوى

النظرية العلمية. ولذلك فإن تعجيد التكنولوجيا - فيما

يرى د. اسماعيل صبري عبد الله - يغفل تماماً حقائق

المعرفة البشرية : «فالعلم المعرفة علم دقيق ومجرد

ونظري، ويولي ذلك العلم التطبيقي، أي ترتيب نتائج

عملية على أساس النظرية العلمية، وفي المرتبة الثالثة

تكون مساعي تحويل الحقيقة العلمية إلى أسلوب إنتاج

وتقنية، وتلك هي التكنولوجيا بالمعنى الدقيق»(٢).

وإذا كان هذا حال العلوم الدقيقة، فما بالنا بالعلوم

الإنسانية ! وبأي حق يمكن تقييم مكانة هذه العلوم

على أساس من توجهاتها التطبيقية في خدمة

المجتمع؟! إن النظر إلى رسالة العلم باعتبارها تهدف

إلى خدمة المجتمع هي نظرة صحيحة ما في ذلك شك.

ولكن السؤال الأهم هنا هو : ما معنى خدمة المجتمع؟

وعلى أي نحو تكون خدمة المجتمع؟ إن دور العلوم

الطبيعية والرياضية في خدمة المجتمع دور معروف :

لأن اكتشافات هذه العلوم يمكن أن تتحول إلى قوة

تكنولوجية تشبع وتخدم حاجات المجتمع المادية،

وهي اكتشافات تحدث على المستوى النظري أولاً كما

رأينا. أما في مجال العلوم الإنسانية، فلا يمكن تصور

مفهوم خدمة المجتمع بهذا المعنى؛ فدور

العلوم الإنسانية لا يمكن في إشباع حاجات

مادية للمجتمع بتخريج موظفين ومهنيين

يسدون نقصاً في مجال سوق العمل والإدارة

على سبيل المثال، بل يكمن دورها في المقام

الأول في بناء الثقافة والفكر والمعرفة، أي في

التنمية الثقافية للمجتمع التي لا تقل في

أهميتها عن مسارات التنمية الأخرى (بصرف

النظر عن الوظيفة التي يمكن أن يشغلها

الدارس لهذه العلوم). والتجربة تشهد بأنه لا

يوجد تطور في أي مجتمع لم يواجه تطور في

البناء الروحي للإنسان، أعني في أسلوب

التفكير والفهم والوعي، بما في ذلك الوعي

الفني والجمالي نفسه. بل إن نهضة العلم

الحديث في أوروبا قد نتجت عن نهضة فكرية

قامت على بحث العلوم والآداب الإنسانية التي

غلبها العصر الوسيط، وعلى نزعة إنسانية وفلسفات

عقلانية وتنويرية.

وعلى هذا، فإن النظرة السائدة في الجامعات الخليجية

التي تربط بين دور العلوم الإنسانية وإشباع متطلبات

سوق العمل، هي نظرة تؤدي إلى تراجع دور العلوم

الإنسانية، وعدم وجود أية إمكانية لتطورها : فعلم

الاجتماع - على سبيل المثال - يتحول في ظل هذه

النظرة إلى نوع من الخدمة الاجتماعية والدراسة

الميدانية لواقع محلي محدود، ويصبح موجهاً لتخريج

اختصاصيين اجتماعيين، وعلم النفس سيتحول بدوره

ومن هذا يتضح لنا أن

دور الفلسفة يظل دوراً

فاعلاً ومركزياً في

الدراسات البيئية التي

باتت الآن أمراً واقعاً لا

يمكن إنكاره على

مستوى البحث العلمي

ومستوى العملية

التعليمية في مجال

العلوم الإنسانية،

فضلاً عن دورها الهام

في مجال العلوم

الطبيعية

إلى تخريج اختصاصيين نفسيين للعمل في المدارس وبعض مراكز التأهيل التربوي، وإن تعود هناك حاجة لدراسة الفلسفة والتاريخ والأدب والفن والنقد، لأنه ليست هناك وظائف شاغرة في المجتمع بمسميات فيلسوف، ومؤرخ، وأديب، وفنان... إلخ. ومن ثم، فتمنى تشجيع سوق العمل من خريجي هذه العلوم، لم يعد لها مبرر وجودها ووجب إغلاق الأقسام العلمية المعنية بدراساتها !

ثالثاً - أزمة المنهج في الدراسات الإنسانية بجامعة الخليج

يمثل المنهج السائد في إجراء البحوث والدراسات الإنسانية بجامعة الخليج شكلاً من أشكال أزمة العلوم الإنسانية فيها. وسوف نلاحظ أن أسباب الأزمة هنا لا تنفصل عن أسبابها في الظاهرتين السالفتين، وبوجه خاص ظاهرة استبعاد أوتهميش البحث الفلسفي.

والواقع أن الكلام عن أزمة المنهج في العلوم الإنسانية ليس شائعاً في الكتابات العربية، ولكن له تاريخ طويل في الفكر الأوروبي خلال القرن الفائت. ولعل كتابات الفيلسوف العظيم إدموند هوسرل E. Husserl ، وخاصة دراسته عن «أزمة العلوم الأوروبية» المنشورة سنة ١٩٣٦، تعد أهم الكتابات التي تابعتها كثير من الكتابات التي تأثرت به إلى يومنا هذا. فقد كانت كتابات هوسرل في هذا الصدد نوعاً من النقد الذاتي لمفهوم ومنهج العلم السائد في الحضارة الغربية، وقد رأى أن أزمة العلوم الأوروبية هي أزمة الإنسان الأوروبي، وهذا يبدو بوضوح في حالة العلوم الإنسانية بوجه خاص : فإذا كانت العلوم الطبيعية قد استبعدت الإنسان من الطبيعة، فإن العلوم الإنسانية - حينما أرادت أن تتحدي منهج العلوم الطبيعية - قد حولت الإنسان نفسه إلى طبيعة، أي إلى واقعة من الوقائع التي يمكن دراستها تجريبياً. وهذا يعني أن العلوم الإنسانية التي يسميها الألمان «علوم الروح» Geisteswissenschaften قد استبعدت الروح أو الوعي والخبرة

الإنسانية من دراستها للإنسان نفسه. ولذلك يقول هوسرل: «إذا كان هناك علم للطب يمكن أن يداوي بدن الإنسان، فليس هناك علم يداوي روحه» (٣).

لقد كان من أهداف نقد هوسرل - ومن سار في أثره من الظاهراتيين والتأويليين وغيرهم - تقويض النزعة الوضعية التي سادت للعلوم الإنسانية حتى منتصف القرن العشرين تقريباً ؛ حيث إن هذه النزعة قد نشأت مدفوعة بالإنبهار بالإنجازات التي حققها العلم في العصر الحديث، فرأت أن للعلوم الإنسانية لا سبيل أمامها لكي ترتقي سوى أن تتحدي نموذج المنهج العلمي السائد في العلوم الطبيعية والرياضية، وهو المنهج الذي يتوخى الموضوعية ويستبعد الذات الإنسانية (ذات الباحث)، ويدعي إمكانية الوصول إلى نتائج حتمية دائماً، ويقوم على القياس والصياغة الكمية لنتائجه. ولا شك أن هذا النموذج للمنهج العلمي قد أصبح بالياً حتى مجال العلوم الطبيعية والرياضية نفسها : فلم تعد فكرة الموضوعية المطلقة - على سبيل المثال - فكرة مهيمنة في هذه العلوم. فكثير من الظواهر الطبيعية لا يمكن دراستها والتعامل معها بشكل موضوعي خالص كما لو كانت وقائع أو موضوعات مادية محضة لا شأن للعامل الإنساني بها : ففي مجال الطب - على سبيل المثال - بدأ يتعاظم شأن الاتجاه المسمى بـ«أنسة الطب» Humanization of Medicine، أي وضع العوامل الإنسانية في الاعتبار عند التعامل مع تشخيص وعلاج الأمراض وفي مفهوم الرعاية الصحية. وفي مجال هندسة العمران والتخطيط لم يعد من الممكن استبعاد البعد الإنساني المتعلق بجماليات وأخلاقيات البيئة. وكل هذا قد أوجد مجالاً للدراسات البيئية المشتركة بين بعض العلوم الطبيعية والرياضية من جهة والعلوم الإنسانية من جهة أخرى.

أما في مجال العلوم الإنسانية ذاتها، فقد باتت تشبه هذه العلوم بنموذج المنهج التقليدي للعلوم الطبيعية أشبه بموقف هزلي عبثي... موقف من يتشبه بنموذج لم يصنعه بعد أن تخطى عنه صناعه أو صاحبه الأصلي باعتباره غير ملائم أو ينطوي على عيوب فنية تجعله

غير صالح للاستخدام في مجال العلوم الإنسانية ! لقد سقطت السلوكية وسقطت معها شتى المناهج الوضعية في العلوم الإنسانية الغربية. فالظواهر النفسية - بل والظواهر الإنسانية عموماً - تتميز بالتفرد ويطابعها النوعي أو الكيفي، ومن ثم فإن قياسها كمياً يفقدها خصوصيتها التي تضيق في البيانات والاحصاءات، وهي ظواهر يكون اطرافها أقل مما يحدث في العلوم الطبيعية، ولا يكون محتواها محايداً من جهة الوعي والإرادة والإطار الثقافي : ولهذا طالب كثير من علماء النفس بتبني مناهج كيفية (كالمنهج الفلسفي الظاهراتي) في دراسة الظواهر النفسية بدلاً عن المناهج الكمية التي تقوم على البيانات والاحصاءات، ولكنها تنتهي إلى نتائج تافهة كثيراً ما تتناقض إذا ما أعيدت نفس التجربة(٤).

وللأسف، فإن الجامعات الخليجية - ربما بصورة أكثر كثافة من غيرها من الجامعات العربية - لا زالت تتشبث بنموذج المنهج التقليدي في العلوم الإنسانية : وقد كان من شأن هذا أن أوجد جيلاً من الباحثين والدارسين يعملون على القياس والإحصاء، ويفهمون البحث الميداني على أنه تصميم لاستمارات أو استبيانات، وتفرغ لنتائج هذه الاستبيانات من خلال برامج الحاسوب، في حين أن هذه النتائج يمكن أن تأتي متضاربة في كل مرة يعاد فيها البحث الميداني، فضلاً عن أن الاستمارات التي يصممونها غالباً ما تنطوي على فروض هشة ضعيفة ومتناقضة. ومرد ذلك الافتقار إلى فهم معنى الموضوع أو الظاهرة التي يبحثونها، والفروض التي يبدؤون منها دون تمحيص أو خبرة وأعية. وقد ساهم في سيادة هذا المنحى في العلوم الإنسانية هيمنة كليات التربية في الجامعات الخليجية على وضع سياسات ومناهج البحث والتدريس، ومن النادر أن نجد في هذه الكليات

في عالمنا العربي عموماً من هم على دراية واسعة بطبيعة البحث في الظواهر الإنسانية.

أقول هذا وفي ذهني أن الدراسات التربوية الراهنة في العالم الغربي - ومنذ العقود الأخيرة - قد فطنت إلى أهمية المنهج الكيفي وضرورته في دراسة الظواهر

الإنسانية. ومن هنا يرى بعض الباحثين التربويين أن نموذج المنهج التقليدي السائد في العلوم الاجتماعية في التعليم الجامعي الذي يقوم على تصنيف المجتمعات أو الظواهر الاجتماعية، ووضع مقياس لرتبتها ومقارنتها - هذا المنهج الذي يعتمد على التصنيف والقياس وفقاً لنماذج مسبقة قد يؤدي إلى تبسيط النتائج المعقدة ووضوحها، ولكنه يخفق حتى في مجال التطبيق على واقع ما، فمن النادر أن يقدم لنا صورة تعكس واقع مكان محدد، وأناس بعينهم(٥). إن هذا الإخفاق يرجع إلى تمهيش وغياب الرؤية الفلسفة في البحث كما يلاحظ إرفنج سيدمان Erving Seidman في كتابه عن «المقابلات وفلسفة البحث الكيفي: دليل للباحثين في التربية والعلوم الاجتماعية»، وهو يعني بالبحث الفلسفي الكيفي ذلك البحث المؤسس على المنهج الظاهراتي Phenomenological Research الذي يعتمد على خبرة الباحث المعيشة، وفهم معنى الظاهر المعطاة له وتأويلها . ولذلك يذهب بعض الباحثين في معرض عرضه لهذا الكتاب إلى أن المعنى ليس هو مجرد الوقائع التي يدرسها الباحث، وإنما فهم ما قد قيل، وفهم الصلة بين ما قد قيل والطريقة التي قيل بها، وما كان المستمع يحاول أن يسأله أو يسمعه، وما كان المتحدث يحاول أن يوصله أو يقوله(٦).

ونفس هذه الرؤية تصبح أكثر أهمية والخاصة في البحوث التي تجرى على مستوى الدراسات العليا. وهذا هو ما تؤكد عليه إحدى الدراسات الهامة على المستوى

للأسف، فإن الجامعات الخليجية - ربما بصورة أكثر كثافة من غيرها من الجامعات العربية - لا زالت تتشبث بنموذج المنهج التقليدي في العلوم الإنسانية : وقد كان من شأن هذا أن أوجد جيلاً من الباحثين والدارسين يعملون على القياس والإحصاء، ويفهمون البحث الميداني على أنه تصميم لاستمارات أو استبيانات، وتفرغ لنتائج هذه الاستبيانات من خلال برامج الحاسوب، في حين أن هذه النتائج يمكن أن تأتي متضاربة في كل مرة يعاد فيها البحث الميداني

النظري والتطبيقي : إذ تبين لنا أن المشكلات المنهجية للعلوم الاجتماعية نشأت خلال القرن التاسع عشر مع تبني فروض العلوم الطبيعية الفيزيائية، وتعميش التساؤل الفلسفي التقليدي عن طبيعة الوجود والطبيعة البشرية (مبحث الوجود) *Ontology*، وكيف تعرف، وما الذي يؤسس المعرفة (نظرية المعرفة) *Epistemology*، وما هي أفضل السبل للحصول على المعرفة (مناهج البحث) *Methodology* ومع ذلك، فإن التوجه الفلسفي في العلوم الاجتماعية قد انبثق من جديد من خلال الفلسفة الظاهرية *Phenomenology* وفلسفة التأويل *Hermeneutics* والنظرية النقدية (وخاصة لدى أدورنو وهابرماس من مدرسة فرانكفورت) -وهو التوجه الذي بدأ يتعاظم دوره الفاعل في العلوم الاجتماعية منذ السبعينيات (٧).

والمشكلة المنهجية الأساسية التي تواجه الدارسين نتيجة غياب الفلسفة وعدم معرفتهم بها، هو أنهم يبدأون من فروض ومسلّمات متضاربة دون أن يتخصصوا معناها وأبعادها المتداخلة فلسفياً؛ ولذلك يظل الموضوع غير واضح في أذهانهم (رغم النتائج المنقطة التي يصيغونها في صورة كمية). والدراسة السابقة تؤكد على هذه الحقيقة من خلال العديد من الأمثلة العملية التي تبين فيها الباحثة ضحالة الفروض النظرية التي يبدأ بها الطلاب بحوثهم في مجالات العلوم النفسية والاجتماعية السياسية، والتي عادة ما تكون فروضاً متناقضة وضيقاً الأفق ومشكوك فيها : ومن ثم فهي تبين لطلابها كيفية إجراء البحوث في العلوم الاجتماعية وفقاً للمنهج الكيفي الفلسفي الذي يؤسس فهماً أولياً متعمقاً وضرورياً لموضوع البحث. ويمكن أن نجمل هنا المثال التالي الذي تذكره لنا الباحثة (وهي أستاذ مشارك بجامعة جنوب كاليفورنيا) لعله يكون مفيداً للدارسين:

تذكر الباحثة/ الأستاذة أن طالبة قد أخبرتها أنها تريد أن تدرس تجربة طلاب الدراسات العليا في الولايات المتحدة الأمريكية الذين أتوا من بلدان أخرى، فهي تريد أن تدرس

تجربتهم في مكان غريب عنهم، وهنا سألت الأستاذة طالبة عما إذا كانت لديها أي خبرة سابقة بهذا الموضوع (كأن تكون قد درست خارج البلاد، أو عملت في مركز دولي مما يكثر فيه الوافدون.. إلخ)، ثم شرعت الأستاذة في فحص الافتراضات المسبقة والمعتقدات التي اتخذتها طالبة إزاء موضوع بحثها. وهنا ارتبكت طالبة واختلط عليها الأمر، وتساءلت مندهشة عن علاقة هذا بتصميم استبيان بحثها ؟ وعندئذ بينت الأستاذة للطالبة أنه من المفيد لبحثها أن تقرأ الأدبيات الفلسفية حول العلاقة بين مفهومي الأنا والآخر، وخاصة لدى هيجل *Hegel* وجادامر *Gadamer* وهابرماس، ثم اقترحت قراءة بعض الكتابات الهامة التي تواجه قضية الأنا والآخر، لدى مفكرين من أمثال ليفيناس *Levinas* الذي يرى أن تأكيد «الوجود» أو «الهوية» هو إنكار للآخر. كما اقترحت على طالبة قراءة دريدا *Derrida* الذي يبين لنا كيف يكون لكل مفهوم (كمفهوم الطالب الأجنبي على سبيل المثال) لفظ مضاد له (وهو مفهوم الطالب غير الأجنبي)، وهذا ما يُعرف عنده بالاختلاف أو الإخلاف *Difference* فما الذي يعنيه قولنا أن الطالب الذي لا يكون من بلدان أخرى يعد غير أجنبي؟ ما الذي يعنيه استخدامنا لكلمة «أجنبي» هنا؟ وهل تتراح طالبة لاستخدام هذه الكلمة بكل تضميناتها في دراستها ؟ ثم بينت الأستاذة للطالبة أن عليها أن تخصص هذه المسائل سواء بالنسبة لطلاب الدراسات العليا موضوع دراستها، أو من حيث علاقة طالبة نفسها بهؤلاء الطلاب الذين تدرسهم. وهنا فقط بدأت طالبة تدرك أن هناك بعض المفاهيم والتساؤلات الأساسية التي ينبغي أن تدرسها قبل أن تشرع في بحثها (٨).

هكذا يكون المنحى الكيفي في مجال البحث في العلوم الإنسانية. وعلى الرغم من أن هذا المنحى قد بدأ يتعاظم شأنه في الغرب منذ سبعينيات القرن الماضي، فإنه يتقدم على استحياء في الجامعات العربية عموماً، ولكن صوته يبدو غير مسموع على الإطلاق في الجامعات الخليجية وسط ضجيج وهيمنة اتجاهات تقليدية في البحث يُظن أنها مثل أعلى ونموذج يُحتذى.

وال تخصص الفرعي هو النظام الأمثل لتحقيق هذا الهدف: لأنه من ناحية لن يحرم الطالب الذي يريد دراسة تخصص ما لأسباب عملية من دراسة تخصص آخر لا يفي بهذه الدوافع والأسباب العملية (كال فلسفة على سبيل المثال). كما أن هذا - من ناحية أخرى - سيعمل على تدعيم طابع الدراسات البيئية، وسيجعل - من ناحية ثالثة - بقاء أي تخصص من التخصصات العلمية غير متوقف على التحاق الطلاب بالقسم الذي يطرح هذا التخصص. فدراسة الفلسفة كتخصص فرعي ملحق ببرنامج دراسي تخصصي آخر أو برنامجين آخرين، هو أمر سيكفل بقاء الدراسة الفلسفية حتى وإن لم يكبل عليها الطلاب كتخصص أساسي. ومثل هذا يمكن أن يحدث بالنسبة لساخر التخصصات الأخرى، إلى أن يأتي يوم يدرك فيه الناس، وخاصة الطلاب المقبولون على دراسة العلوم الإنسانية أن دراسة أي علم من هذه العلوم تطلب لذاتها أولاً بصرف النظر عن المجال الوظيفي الذي يمكن أن يشغله الدارس مستقبلاً.

٤- إن بقاء الفلسفة وتفعيل دورها في العلوم الإنسانية هو ما يمكن أن يسهم تدريجياً في تفعيل دور المنحى الكيفي في العلوم الإنسانية. ولا يعني هذا إلغاء الطرائق المنهجية المعمول بها والتي أصبحت تقليدية في عصرنا الراهن، وإنما يعني الحد من سلطتها وهيمنتها على العلوم الإنسانية، وإمدادها بأساس متين تكون تابعة له وموجهة من خلاله.

الهوامش

- ١- Anthony Giddens, Social Theory and Modern Sociology (Cambridge : Policy Press, 1987), pp 70-72
- ٢- د. إسماعيل صوري عبد الله، توصيف الأوضاع العالمية المعاصرة (مئذنى العالم الثالث، مكتب الشرق الأوسط بالقاهرة، سنة ٢٠٠٠)، ص. ١٩
- ٣- See Edmund Husserl, ((Philosophy and the Crisis of European Man)) in Phenomenology and the Crisis of Philosophy, trans. Quentin Lauer (New York, Harper and Row Publishers, 1965) p. 149 I
- ٤- انظر تفصيل ذلك في كتابنا: جدل حول علمية علم الجمال دراسات على حدود مناهج البحث العلمي (القاهرة دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٤)، ١٦٤-٢١٤
- ٥- Eslele Mera Bensonson et.al. ((Doing Research that Makes a Difference)) in The Journal of Higher Education (The Ohio State University Vol. 75 No. 1 February 2004) Pp 106-107
- ٦- Patrick Dillay ((Interviews and the Philosophy of Quantitative Research)) in Ibid Pp.1270128
- ٧- Adrianna Kezar, ((Wrestling with Philosophy Improving Scholarship in Higher Education, in Ibid p 42
- ٨- Ibid, p.47.

قد يكون من المفيد أن نقدم بعض المقترحات التي يمكن أن تسهم في تجاوز أزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية بوجه خاص. ولا شك أن هذه المقترحات يمكن استخلاصها من كل ما تقدم باعتبارها متضمنة فيه، ومع ذلك فإننا يمكن هنا أن نصوغ أهمها بشكل موجز يتخذ طابعاً إجرائياً أو عملياً .

١- لا بد أن يبدأ تفعيل دور الفلسفة في العلوم الإنسانية بالتهيئة له في المرحلة قبل الجامعية، وذلك باعتماد الفلسفة مقررًا دراسيًا أساسيًا في التعليم الثانوي السابق على المرحلة الجامعية : إذ لا يخلو أن تغيب الفلسفة عن هذه المرحلة الدراسية في بعض البلدان الخليجية على غير المعمول به والمتعارف عليه في شتى بلدان العالم إيماناً بأهمية تهيئة أذهان الطلاب لتقبل الفلسفة كنظام معرفي أساسي يخلق فيهم روح التفكير النقدي والقدرة على التساؤل والحوار. وهي ملكات أولية وضرورية بالنسبة لساخر المعارف الأخرى.

٢- لا بد من تفعيل دور الفلسفة في العلوم الإنسانية في المرحلة الجامعية وما بعدها بمنحها دوراً أساسياً في العملية التعليمية لهذه العلوم. ولا يعني هذا بطبيعة الحال إغفال ما هنالك من تداخل وتفاعل بين مجمل العلوم الإنسانية، بل يعني أن دور الفلسفة يظل رئيسياً في إطار الدراسات البيئية. ولا ينبغي أن يفهم هذا الكلام على أنه مدفوع بروح الحماس والتحيز التي تكون لدى كل شخص إزاء تخصصه، بل هو كلام يبرره الوضعية الفعلية التي تميز دور الفلسفة بالنسبة للعلوم الإنسانية كما بينا فيما سبق : لأن السؤال الفلسفي بطبيعته سابق على كل الأسئلة التي تطرحها العلوم الأخرى

٣- لا بد لتفعيل مكانة العلوم الإنسانية جميعها (بما في ذلك الفلسفة) من الفصل بين مكانة هذه العلوم ووجه الحاجة إليها من جهة، وبين مدى وفاء هذه العلوم بمتطلبات سوق العمل على نحو مباشر من جهة أخرى. وربما يكون الأخذ بنظام التخصص الرئيسي

● رغم أهميتها في الحياة والعلم..

◀ الفلسفة تعيش مازقها وتردي أوضاعها في البلاد العربية

● موسى وهبة:

◀ إذا كنتم تريدون أن تتفلسفوا فعليكم أن تترجموا

◀ التأليفات مهما بلغ شأنها، لا تشكل متناً، لأنها ستكون هوامش على متون غائبة

محمد حجيري *

نشأت فكرة اللقاء الفلسفي في زمن اعلان بيروت عاصمة للثقافة العربية ١٩٩٩، بين مجموعة من اساتذة الفلسفة وطلابها الناجحين في ابحاثهم من احساس هذه المجموعة، بأهمية الفلسفة من جهة وتردي اوضاعها من جهة اخرى. الكل يجل شأن الفلسفة ولكن في ارض الجامعة، الكل يحتقر الفلسفة او يزدرئها، الفلسفة هي مجرد رقم ثامن في كلية الاداب، مطرودة من كلية العلوم حيث الحاجة اكثر الى فلسفة. طالب الفلسفة لا شغل له الا بغير اختصاصه. هذا الوضع المتردي دفع هذه المجموعة الى التفكير في عمل شيء يعيد الى الفلسفة وهجها. ولكن في الوقت نفسه فكروا في الطريقة التي يعملون بها لاعادة الاعتبار للفلسفة: تحسين «وضعهم»

الفلسفة هي ركيزة الثقافة،
والثقافة تتركز على
الفلسفة وتعرف من بحرها،
مثلما الطبيعة تأخذ من
النهر الذي يجري، ما هم النهر
من ذلك؟! يتدقق وحسب.
الثقافة على ضفاف النهر.
والحجة ان الثقافة العربية
بعلمية لم تنهل من النهر
الفلسفي وليس عندها نهر
ولأنها بعلمية فهي في حالة
تعيسة متردية، اذ تعيش على
حوافي الساقية التي تشرب
منها وهي السياسة.

* كاتب من لبنان

كمجموعة فلسفية، وهذا ما جعلهم يسمونها «الجمعية التعاونية للقاء الفيلسفي» لاظهار الغرض الشخصي منها. فهم يرون ان حياتهم متعلقة بحياة الفلسفة، وانه بحياة الفلسفة هذه تتعلق حياة المدينة. ومجلة «فلسفة» كانت اولى ثمرات «اللقاء الفيلسفي» التي يرأس تحريرها الدكتور موسى وهبة ومعه كان هذا الحواز:

«بعد اصدار مجلة «فلسفة»، برأيك ما العقبات التي تحول دون تأسيس قول فلسفي بالعربية؟ ولماذا فلسفة بدون اضافات؟

- الفكرة التي وراء مجلة فلسفة هي ان تكون حقل تمرن على قول الفلسفة بالعربية. بمعنى انها ستضم تجارب متنوعة في محاولة ايجاد قول فلسفي بالعربية، لأنه حتى الان ما زال هذا القول متعثراً مضطرباً، قلق المصطلحات ويعيد المنال، غير ذي فائدة فيما خصص اليه، أي تمكين قارئ العربية من تناول نص فلسفي فهم او تعلموا. وبالأحرى انشاء ! لذلك قلنا انها فلسفة وحسب، تميزاً لها عن سائر المجالات «الفكرية» التي تخطط الفيلسفي بنصوص سوسيولوجية او نفسية او فكرية عامة او أيديولوجية.

هذا الخلط ناتج في الحقيقة عن غموض معنى الفلسفة، وعن صعوبة مباشرة النصوص الفلسفية بذاتها، لذلك ترى المشتغلين في هذا الميدان كثيراً ما يعمدون الى النصوص الاقرب تناولاً والأقرب عامية والأقل فلسفة.

لا اقول ان الفلسفة مسألة صعبة او مستحيلة المنال بل هي مسألة اختصاص، والاختصاص يعني الاهتمام في مجال قولي معين، وهو هنا

المجال الفيلسفي الذي يمكن التعريف به من دون الغوص في المذهبيات، انه تراث الفلاسفة منذ افلاطون حتى دريدا وهابرماس.

نحسب اننا لا نتقدم الفلسفة اقحاماً على العربية اذ طالما عبر عنها المشتغلون في الفلسفة والمهتمون بالنهوض الفكري والاجتماعي وسائر انواع الاستنهاض بكلمة بسيطة هي الحاجة الى الفلسفة. والمسألة ظاهرة في معظم الكتابات العربية المعاصرة، اما تلبية هذه الحاجة فيتم فيما نرى ليس بالفلسفة بل بما يشبهها لذا تطمح هذه المجلة الى تلبية هذه الحاجة بموضوع الحاجة عينه، أي الفلسفة، لذا ترى محور العدد الاول مخصصاً لترجمة الفلسفية بوصفها المجال الاول والاكثر خصياً للتمرن ولتدليل صعوبات السياق الفيلسفي بالعربية.

باب التأليفات اقل اهمية منه، لاننا نعتقد بان هذه التأليفات مهما بلغ شأنها، فستظل نصوصاً غير مكتملة، لا تشكل متناً، لانها ستكون بالضرورة هوامش على متون غائبة، انا افهم ان تكتب نصاً بالفرنسية او الانكليزية او الالمانية، تحيل فيه الى هيجل او كانط او هايدجر الخ.

ان تضع نصك في سياقهم او في خلافة فهذا ما يفهمه قارئ اللغات. لكن ان تحيل الى، او ان تقتبس من، او ان ترد على كانط او هيجل او هايدجر بالعربية فانت تحيل، وتقتبس من، وتعاود غائباً. فيتحول نصك بالضرورة الى هوامش على متن غائب.

الى ذلك ان هذه المجلة هي، تنفيذ لخطه وضعها اللقاء الفيلسفي من جملة اهدافه، وهي تلبي وترافق الخطوة الاولى، التي هي تأسيس المكتبة الفلسفية بالعربية، ان «اللقاء الفيلسفي» الذي عنه تصدر هذه المجلة، كان وضع لنفسه سلسلة

ومجموعة اهداف، اهمها ما تقدم، يليها ايجاد منبر دائم للتبادل الحر للأفكار ورفع مستوى الاداء الفلسفي في التعليم العالي في الجامعات العاملة في لبنان، وصولاً الى اعلان بيروت عاصمة دائمة للفلسفة.

هذه الاهداف الطموحة والطوباوية بالاحرى هي عمل طاقات كثيرة وربما اجيال. لعل خطواتنا هي الخطوة الاولى في رحلة الالف ميل.

« ما اشكاليات ترجمة النص من لغته الام الى العربية، وهل تكون الترجمة وفيه للنص الفلسفي؟ »

- المشكلات التي تثيرها الترجمة هي مشكلات تقليدية اولا. بالنظر الى كفاءة المترجمين اللغوية والاختصاصية، الترجمة تقتضي اتقان اللغة المنقول عنها والمنقول اليها. وتقتضي ايضا تخصصاً عالياً. الى ذلك يجب ان تصيف خصوصية اللغة العربية التي لم تنتج من زمان طويل نصوصاً فلسفية أي لم تعد بعد «معاشرة» النص الفلسفي الحديث والمعاصر. لذ يضطر المترجم غالباً الى توليد الكلمات، الى استنباط سياقات جديدة غير مألوفة بالعربية، الى توظيف الاشتقاق العربي توظيفا كبيرا.

لا اقول ان العربية غير قابلة لتلبية المعاني الجديدة، بل على العكس انها تظهر بالفعل مطواعية هائلة حين يتوفر لها من يستطيع ذلك، ومن يتقن الفلسفة واللغة العربية. اضرب مثالا بسيطاً، خذ هذا المعنى المعبر عنه بالفرنسية (Vécut) او بلفظ (Erlebnis) بالالمانية والذي ترجم على نطاق واسع باللفظ العربي: « معيش »، هذه الصيغة خاطئة عربياً وثقيلة على الاذن. خاطئة لان اسم المفعول من المنقوص وزنه فعيل والاصح ان يقال معيش، وكلمة معيش لم تصبح مألوفة بعد في النصوص الفلسفية.

مثال آخر ترجمة الملحق الاجنبي (Ism) الذي يدل على الاغراق في الشيء والمذهبية فيؤدي بالعربية بعجائب وغرائب. فيقال ذاتوية وانسانية وجنسانية فيهرق القارئ، الذي يخلق الكتاب قبل ان يصل الى السطر الخامس.

هذه الامثلة تدل على قلة الصبر، قلة صبر المترجمين وعدم انتباههم للايقاع الذي يلعب دورا هاما بالعربية، الإيقاع يضاهي القاعدة احياناً، وربما يتفوق عليها. هناك ضرورة للغة عربية سليمة، أي لنص يقرأ فعلاً، من دون اضطراب القارئ الى الرجوع الى النص الأجنبي لكي يفهم. ان هذه السلاسة هي مطلوبة فعلاً من اعمال الترجمة، لكن الوصول اليها يتطلب وقتاً وجهداً وكلفة عالية. وتجاربنا تقع في هذا المجال.

لذلك نحسب ان ما اقدمنا عليه مع مجلة «فلسفة» على اهميته، بالنسبة اليها، به حاجة الى تضافر جهود كثيرة ودعم حقيقي، من الفاعليات الفكرية اولا والمالية ثانياً. اننا نحسب ان ما ننشئه هنا جدير بالانتباه اكثر من أي محاولات اخرى متوفرة الان وما اكثرها.

هذه المشكلات المادية في الترجمة. وتبقى المشكلات الأخرى وهي انقزاع نص وجملة نصوص من سياقاتها العام، الذي فيه نشأت ونقلها الى سياق آخر «بكر» بمعنى ذي تراث فكري ولغوي ومعنوي كبير السؤال ما اذ كان نقل النص من لغة اجنبية يتحول على ايدي النقلة نصاً آخر لا يمت بصلة قرابة الى النص الاصلي، هذا صحيح. وصحيح اكثر اذا انتبهت ان الفلسفة ليست مجموعة افكار ومعان يمكن نقلها كما تنقل العلوم، او الرياضيات او الفيزياء او السوسيولوجيا، وهذه الاخيرة حيادية معها ايصال المعنى وحسب، وترجمتها لا تطرح مشكلة فعلية. اما الفلسفة فأقل ما يقال فيها انها مجموعة معان، انها بالاحرى سياق كامل انها عمل

فني، النص الفلسفي يشبه القصيدة يشبه اللوحة. اقول ان الحقل الفلسفي صوغ افكارا في سياق ما. والسياق والصياغة لهما اهمية ربما اكثر من الافكار نفسها. من هنا سوف لن تشبه النصوص المترجمة النصوص الاصلية، ولن تستنسخ تناسخا لكن ستنتهي الى نفس البادرة، ولكل فيلسوف كبير بادرة فلسفية.

ومن هنا ينبغي التفكير على هذا النحو تنبغي المعالجة، وهذه الاشارات ليست مجرد افكار. انها بالاحرى، تدابير والملاحظات. لذا فإن نقل نص فلسفي نقلا ناجحا سيحتفظ بالتأكيد بالافكار نفسها، سيحاول الحفاظ على البادرة نفسها، على الاشارات نفسها، واختلافه عن الاصل امر طبيعي بل انه اغناء وتجديد فعلي، تجديد للتفلسف بمعنى فتح فضاء لغوي جديد. يقول احدهم: «الفيلسوف الوحيد الممكن بالعربية اليوم هو المترجم». وهذا الكلام لا ينقص من قيمة التفلسف الممكن وانما يدل على وجهته: «ان كنتم تريدون ان تتفلسفوا فعليكم ان تترجموا». «ان اسهام المترجم لا يقل ابداعا عن اسهام المؤلف صاحب النص». لذلك ليست مشكلات الترجمة عقبات معرفية، انها بالاحرى محفزات، منشطات، دعوات منفصلة لاستنهاض التفكير بالعربية. «استنهاض التفكير» احسب انه الحاجة تلوب بنا وتلوب بها بالعربية، في وقت يشهد فيه الخناق على مجرد التفكير بالعربية. الفلسفة بالعربية هي الخطوة المطلوب خصوصا من على...على...، ان كان لا يزال ثمة غياري. * يقول بعضهم ان غياب فعل الكينونة عن اللغة العربية ويؤثر في ترجمة النصوص، هايدجر مثلاً - تطرح هذه المشكلة عند التصدي لترجمة

هايدجر، المشهور عنه ان معظم كتاباته الفلسفية كانت تدور حول فعل (Sein) (Etre) الذي أترجمه بكون ويترجم عادة بوجود. وهذا الفعل موجود في اللغات الاجنبية، في كل كلام حيث يلعب دور الرابطة المنطقية، فانت تقول: «انا جالس» (Je suis assis)، فتربط انا بالجالس ربط المبتدأ بالخبر. في حين بالاجنبية انت مضطر لاستعمال هذا الفعل: suis.

لا يرتبط بالاجنبية المبتدأ والخبر، الا بتوسط فعل الكون ويظهره فعلا، لكن هذه الصعوبة ليست مستعصية على الحل، فانت تقول بالعربية في الوقت نفسه: «كنت جالسا»، يعود فعل الكون الى الظهور، او «سأكون هنا غدا». هذه الخصوصية يمكن استغلالها بالعربية، ليس لايضاح المعنى الذي يقصده هايدجر، بل للاضافة اليه. احدى افكار هايدجر الرئيسية هي ان «الكون محتجب» في حين يظهر الكائن فقط. ففتح لنا العربية هنا باباً للترجمة وللاغناء لا يوصف. يمكن تحويل الصعوبة الشكلية الى فتح جديد في التفكير. لست بحاجة الى شرح كبير كي اظهر لقارئ العربية ان الكون محتجب، مجرد ان اقول: «انا جالس»، الكون يحتجب هذه مسألة فعل الكون الذي افضله على الوجود.

الى ذلك يحار هايدجر كيف يظهر باللغة الالمانية ان الوجود ما هو قائم في الخارج فيكتب (ek- isten) التي تدل عليها، بينما اذ تأملتها بمعنى وجود، بمعنى لقيتها، وجدته، لقيتها صادفته، تدرك ذلك بداهة.

* لماذا تنادي بفصل الثقافي عن الفلسفي،

وما علاقة الفلسفة بالثقافة؟

- يجب التمييز بين شيئين، بين الفلسفة بذاتها، وبين مستعمل الفلاسفة او من يتوخى منها فائدة

اللغة العربية لم تنتج من زمان طويل نصوصا فلسفية أي لم تعتد بعد «معاشرة» النص الفلسفي الحديث والمعاصر. لذا يضطر المترجم غالبا الى توليد الكلمات، والى استنباط سياقات جديدة غير مأثوفة بالعربية، والى توظيف الاشتقاق العربي توظيفاً كبيراً

انه يشبه الفرق بين الرياضيات وما تصلح له الرياضيات. ان المتفلسف ليس في ذهنه أي دور للفلسفة سوى التفلسف، حين تكتب فلسفة لا هم لك ولا اهتمام سوى اخراج هذه الفلسفة. لا جدوى، من الفلسفة الا التفلسف. ما نتنتجه، مثل عالم الرياضيات في عمله، عمله فقط للرياضيات. ان هذا العمل لا جدوى منه الا من خارجه، حيث يهتم الرياضي بالخارج يتوقف بينما يأتي المجتمع ويستعمل الرياضيات للحرب والتموين والاقتصاد. لذلك نقول للمتفلسفين: اصرفوا النظر عن دور الفلسفة في كذا. لا دور للفلسفة الا خدمة الفلسفة نفسها، اما الآخرون الذين يرون ان الفلسفة قد تكون ضرورية، فاهتمامهم يخرج من الفلسفة ليقع في باب النهضة والذين يفكرون في الامة وفي عدم التمييز هذا هو الذي يريكتنا، وما يريكتنا اكثر هو ان معظم المشتغلين بالفلسفة، يلعبون الدورين، وذلك غير ممكن، الفيلسوف لا يهتم بالفلسفة الا من حيث هي فكرة، وليس من حيث انطباقها على واقع. الفلسفة «تمارين في الانشاء»، ولا غاية لها خارجها. الشاعر لا يفكر في أي شيء، في ان يخرج هذا الهم الذي يحمله، اذا كان همه التكسب فسد الشعر، واذا كان همه اغراء الجببية فسد الشعر، الاستنهاضي الحماسي يفقد بالقدر نفسه قيمة الشعرية.

انا افضل الفلسفة عن الثقافة من حيث هي بادرة ومن حيث تفلسف، ولكن الفلسفة هي ركيزة الثقافة، والثقافة ترتكز على الفلسفة وتغرف من بحرهما، مثلما الطبيعة تأخذ من النهر الذي يجري، ما هم النهر من ذلك؟ يتدفق وحسب، بهذا المعنى لا يذنب العشب الا على ضفاف النهر. والمحنة ان الثقافة العربية بعلى لم تنهل من النهر الفلسفي وليس عندها نهر ولأنها بعلى فهي في حالة تعيسة متردية، اذ تعيش على

حوافي الساقية التي تشرب منها هي السياسة.
* موسى وهبة اشتهر كثيرا بابتكار المصطلحات مثل «افهوم» و«علمان» لكنه حتى الآن لم يصدر كتاباً؟

— اعتقد اني في بداية حركة، في هذه البداية تكون منشغلا عن اخراج كتب. لا يمكن اصدار كتاب الا كمجموعة تمارين. لست مستعجلا على جمعها، اما الكتاب فهو صيغة نهائية وجامدة، تحتاج فعلا الى النضج والى اكتمال لا ازعج انني وصلت اليه، المقالة في الفلسفة النذبة هي اقل مسؤولية. اما الكتاب في الفلسفة، يعني ان ثمة مذهباً قد بدا يكون عندك. لا احسب ان ذلك متوفر الآن عندي، فانا بصدد التجريب. قد يكون هذا التجريب اثمر بعض الافكار الفلسفية بعض المصطلحات الفلسفية، لكن هذه الافكار والمصطلحات منشغلة بما تقدم. المطلوب الان ايجاد مناخ فلسفي بالعربية، ايجاد سياق لغوي. انني أضفت بعض الافكار او بعض المقالات والالفاظ، لكن احسب ان عملي الفعلي هو الترجمة، لأن الفيلسوف الوحيد الممكن في العربية اليوم هو المترجم. هذا لا يمنع خروج كتاب او اكثر في المستقبل، ولكن الان ليست هذه هي المهمة.

احسب اني اقرب الى سقراط وفتجنشتاين الذي لم يصدر اكثر من مقالين او ثلاثة، مني الى هيجل او هايدجر. سقراط لم يكتب شيئاً هذه البادرات احدثت اتجاهات فلسفية وقضايا فلسفية.

* في ذكرى الخوية الثانية لكانط، ماذا بقي منه ومن انواره؟

— يصادف الان ٢٠٠ سنة على رحيل كانط (١٧) شباط/ فبراير ١٨٠٤)، في نظري ان كانط مثله مثل افلاطون وهيجل وديكارت، مضى ولم يمت. بمعنى ان العصر تخطاه ان كان مجموعة محرر افكار. اذا كنا نلخص كانط «وأراءه» في المكان

والمعاصرين، الذين سكبوا ولم يستقيقوا من «موت الذات» و«موت الإنسان» الى آخر «الميتات» .

منذ قرن ونصف قرن منذ ان قال ماركس قولته الشهيرة هذه، والتفكير منصرف الى احداث تغييرات اخرى في العالم. الى التفكير في الواقع من ماركس الى هايدغر يجب اجراء مقارنة، رغم كل الاختلاف الظاهر. هذا الانهماك بالواقع، وهو ليس مجرد انهماك، ربما هو الذي افلت الواقع من بين ايدينا.

رغم كل هذه الثورية اللفظية في عبارة تغيير العالم، فانها تعبير عن استكانة التفكير. وتخل عن «صنع العالم»، هذا التخلي الذي يتغنى به الآن بعضهم تحت عبارات مثل: «ما بعد الحداثة» لأنه ليس ما بعد الحداثة الا ما دونها. الحداثة هي البعد وليس هناك شيء بعدها. قد يقول السامع ان هذا الكلام مغاير للعصر الذي نقول انه لم يعد هناك مكان للفلسفة او لا يجد الفيلسوف أين يضع رأسه، وان العصر هو للعلم والتكنولوجيا والعولمة وما الى ذلك، في نظري ان هذا الوضع بالذات يجعل التفلسف ملحاحا.

الفلسفة، ليست بنت العصر الا من حيث هي معاندة ومعارضة للعصر، هذا الزمان النظري، هو الزمان المهيأ لها ظاهريا، وان التحدي الكبير المطروح على الفكر في العالم هو ان تفكر بطريقة اخرى، غير التي تفكر فيها الانبهار بالعصر، وبما يجري في العصر العصر الذي اقصد، ليس فقط مناهضة العولمة والتكنولوجيا والسير في ركبائها. الاثنان يسبحان في مركب واحد هو العصر الذي يعين لهما المنطلقات الفكرية المشتركة، والمطلوب طريقة اخرى للتفكير وزاوية اخرى للنظر، «منظورية اخرى» كان سيقولها نيتشه.

والزمان والكون واللاكون ان كنا نلخصه بهذا المعنى فهو انتهى، كذا الكلام يصح على كبار الفلاسفة، لكن الفلسفة ليست مجرد افكار، ما بقي من كانط ومن افلاطون هو هذه البادرة، هذا الالتفاف، هذه الطريقة الجديدة التي تعلمناها من كانط

كانط لم يحق كي نقلده، وانما بقي كي نفكر بطريقة جديدة فهو أغزر مصدر لكي نتعلم كيف نفكر بطريقة اخرى، وبهذا المعنى ما زال كانط مبدعا، وما زال العود اليه ضرورياً شرط الا نعود اليه كجثة، أي ان نعود اليه كبادرة احدثت ما احدثت في التراث الفلسفي. هناك عبارة يقولها احد الدارسين: «لا بد من المرور بكانط ولا يمكن البقاء في كانط»، طبعاً اذا كنت كانطياً يجب ان تذهب منه الى مكان آخر. وهذا ينطبق على الجميع، وبصورة خاصة على كانط الآن ، كانط مهم تخصيصاً بعد ٢٠٠ سنة لإيقاظنا من الوثوقية (الدغماتية). يعلمنا ان تفكر وفق فرضيات، يعلمنا ان للتفكير دوراً انشائياً للعالم، ان العالم ليس مجرد معطى نجده، وانما هو ما ننشئ، وما نسهم في تكوينه بهذا المعنى انه «مشعل» الحداثة وروحها، الحداثة يعني القائمة تحديداً على ان فعل التفكير البشري هو انشائي وليس «مرآوي»، ان الذهن البشري ليس مرآة مسطحة بل فعل في العالم.

الحداثة التي انتقدت طوال القرن المنصرم، منذ قرن ونصف تحديداً، منذ ان قال ماركس: «لقد قضى الفلاسفة مهمهم في تفسير العالم والمطلوب تغييره». ولو كان كانط يريد قولاً في المجال نفسه لقال: «لقد انهمك الفلاسفة بتغيير العالم في حين المطلوب اعادة تفسيره». بهذا المعنى كانط ما زال راهناً بنظري أكثر من الفلاسفة

**ان الحقل الفلسفي
صوغ افكارا في
سياق ما . والسياق
والصياغة لهما
اهمية ربما اكثر
من الافكار نفسها .
من هنا سوف لن
تشبه النصوص
الترجمة
النصوص
الاصلية، ولن
تستنسخ تناسخا
لكن ستنتهي الى
نفس البادرة،
ونكل فيلسوف
كبير بادرة
فلسفية**

هجرة النص الفلسفي

والتشكك في مدى أهمية الانفتاح على ثقافة الآخر

النص الفلسفي لابد أن يهاجر كي يبقى وكأنه يحيا في ترجماته المتلاحقة بحيث تغدو الترجمة هنا نوعاً من الاستثمار الفكري لم ينتبه الفلاسفة العرب الأقدمون إلى الربط بين إعادة التأويل والشروح وبين الترجمة والرجوع إلى الأصول

عبد السلام بنعبد العالي *

يحيلنا لفظ الهجرة إلى ألفاظ النقلة والنقل والانتقال، وهي ألفاظ استعملت كما نعلم للدلالة على معنى الترجمة. كما أن المرادف الفرنسي لها، أي Translation هو اللفظ الذي كانت اللغة الفرنسية، حتى نهاية القرن الرابع عشر الميلادي تعتمد دلالته على المعنى نفسه. يتطرق الأمر إذن بحركات الترجمة التي عرفتها النصوص الفلسفية. وما يهمنا هنا هو الوقوف عند الترجمات التي تمت إلى اللغة العربية بهدف تحديد العلاقات التي ربطت، وتربط، فلسفتنا العربية بآخرها، خصوصاً عند لحظتين أساسيتين من تاريخها لنتساءل في البداية: ما هي العلاقة التي أقامت الفلسفة العربية الكلاسيكية بالنصوص التي نقلتها؟ الجواب عن هذا السؤال نلتمسه من نصين أساسيين: الأول مأخوذ من المناظرة المشهورة التي نقلها أبوحيان التوحيدي في الامتاع والمؤانسة، والتي جرت بين المنطقي متى بن يونس وبين النحوي أبي سعيد السيرافي، والآخر مأخوذ من كتاب «الحيوان» للمجاط.

نقرأ من المناظرة:

« قال السيرافي: أنت إذا لست تدعونا إلى علم المنطق، إنما

ليس هناك استثمار فعلي للنص المترجم. كذلك ليس هناك تملك فكري له. معنى ذلك أن العلاقة التي تربطنا بهذه النصوص علاقة غير منتجة. يؤكد ذلك كون بعض النصوص الفلسفية التي نقلت منذ وقت غير قريب كزرادشت نيتشه أو رسالة سبينوزا، أو رسالة فتيكنشتاين وبعض نصوص فرويد ولوك، إن هذه النصوص عريت دون أن تعرف امتداداً أو تأثيراً اختيارياً أو تطرح إشكالات أو تلجج شبكات جديدة من العلاقات، أي أنها لم تدخل في حوار مع الثقافة المنقولة إليها. فكانها نقلت من غير أن تترجم.

* مفكر من المغرب

تدعو إلى تعلم اللغة اليونانية وأنت لا تعرف لغة يونان، فكيف صرت تدعونا إلى لغة لا تفي بها؟ وقد عفت منذ زمان طويل، وياد أهلها وانقضى القوم الذين كانوا يتفاضون بها، ويتفاهمون أغراضهم بتصاريفها على أنك تنقل من السريانية، فما تقول في معان متحولة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثم من هذه إلى أخرى عربية؟

قال متى: يونان وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني، وأخلصت المقائض.

قال أبو سعيد: إذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت

(...) فكأنك تقول لا حجة إلا عقول يونان ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه.

قال متى: لا، ولكنهم من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة، (...) ويفضل عنايتهم ظهر ما ظهر وانتشر ما انتشر ... من أنواع العلم، ولم نجد هذا لغيرهم. قال أبو سعيد: أخطأت وتعصبت وملت مع الهوى، فإن علم العالم مبثوث في العالم بين جميع من في العالم (١).

يطرح هذا النص مجمل القضايا التي عاشتها تجربة هجرة النص الفلسفي في الثقافة العربية الكلاسيكية من تعدد للوسائط اللغوية، ومن تحويل قامت به الترجمة وطراً على النص المترجم، ومن تشكل في مدى أهمية التفتح على ثقافة الآخر الأثود، وتخوف من الوقوع في أحضانه وتعصب لثقافته.

وقبل أن نعود لتفصيل هذه القضايا والتساؤل عما إذا كنا ما زلنا نحيا بعضها، لنقرأ النص الثاني الذي نقتبسه من نص مشهور للجاحظ في مسألة

الترجمة: «وقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونانية وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسناً وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حولت حكم العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعانيهم وفطنهم وحكمهم» (٢).

المعنى الأساس لهذا النص ليس كون الشعر لا يترجم كما قيل، وإنما كون العجم ليسوا في حاجة إلى أن ينقل إليهم

الشعر العربي، ليسوا في حاجة إلى أن تنقل إليهم النصوص العربية، ويقول الجاحظ: حكمه العرب، إن النص العربي ليس في حاجة إلى ترجمة. لا يتصور الجاحظ الترجمة من اللغة العربية نحو لغة أخرى، الترجمة الممكنة هي دوماً في الاتجاه المعاكس.

ذلك أن اللغة العربية هي لغة الثقافة، لذا فعندما تنقل آداب الفرس وكتب الهند وحكم يونان فإنها ترتقي وتزداد حسناً أو على الأقل لا تفقد شيئاً، لذا فلا داعي لإعادة ترجمتها.

لعل هذا هو ما يفسر كون كبار فلاسفتنا القدماء لم يتناهبهم الشعور مطلقاً بالربط بين إعادة التأويل والشرح،

وبين إعادة الترجمة والرجوع من جديد إلى الأصول، يتعذر علينا نحن الآن أن نتفهم عدم شعور فلاسفتنا القدماء، وهم يشرحون المعلم الأول مثلاً، عدم شعورهم بضرورة إعادة الترجمة على غرار ما نلاحظه اليوم عند كبار المفكرين الذين نلاحظ عندهم مواكبة مستمرة بين التأويل وبين إعادة الترجمة، أو على الأقل مراجعتها وتنقيحها لنستحضر هايدغر قارئاً

ما قبل السقراطيين، وألتوسير قارئاً فيوريباخ وماركس، وريداً قارئاً هيجل ونييتشه وفرويد. قبل أن نتساءل لماذا لم يستشعر قدمائنا هذه الضرورة، لئن هل يصدق ما قلناه سابقاً على الترجمات التي نلاحظها اليوم؟ والظاهر أن وضعيتنا نحن الآن مخالفة، وأن العلاقة التي نقيمها مع نصوص الفلسفة الغربية مغايرة لتلك التي أقامها أجدادنا مع النصوص التي نقلوها ويبدو أن عندنا ولما بالاستئناس المتواصل بالأصول التي نقلناها والمراجعة المستمرة لما نترجمه على قلته، يشهد على ذلك تعدد الترجمات العربية للنص الواحد. فقد أحصى أحد الدارسين سبع ترجمات ظهرت متلاحقة للنص نفسه، ونعرف مثلاً أننا نتوفر على أكثر من ترجمة لمقال ديكرات وتأملاته. ولكن هل يكفي وجود حالات معينة كي تسمح لنا بأن نستخلص أن العلاقة التي نقيمها نحن الآن مع الفلسفة الغربية تخالف كل المخالفة تلك التي ربطت أسلافنا بغيرهم؟

للإجابة عن هذا السؤال ربما يجب التمييز بين نوعين من

**يتعذر علينا نحن
الآن أن نتفهم عدم
شعور فلاسفتنا
القدماء، وهم
يشرحون المعلم
الأول مثلاً، عدم
شعورهم بضرورة
إعادة الترجمة على
غرار ما نلاحظه اليوم
عند كبار المفكرين
الذين نلاحظ عندهم
مواكبة مستمرة بين
التأويل وبين إعادة
الترجمة، أو على
الأقل مراجعتها
وتنقيحها**

هناك ما يمكن أن نصفه بالتعدد المتناثر، وما يمكن أن نعتقه بالتعدد المتناسخ، المثال الذي يحضرني لهذا النوع الثاني من التعدد هو الذي طبع، ويطبع، العلاقة التي ربطت، ولا تزال تربط، الفلسفة الفرنسية بالنصوص الألمانية التي نقلتها. نعلم أن كبار الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين مترجمون للنصوص الألمانية، إلا أن ما يلفت النظر في ترجماتهم أنها تنسخ بعضها بعضاً. الظاهرة المميزة لحركة الترجمة الفرنسية هي ظاهرة «إعادة النظر» وهذا لا يصدق فحسب على ما اشتهر من النصوص الألمانية بالصعوبة كنصوص هايدغر، وإنما على نصوص نيتشه وفرويد وهوسرل وهيجل منذ أن بدأت أعمال هؤلاء تنقل إلى اللغة الفرنسية وهي تترجم وتعاد ترجمتها. هناك إذن رجوع دائم إلى النص الأصلي، والأهم هو أن هذا الرجوع هو دوماً مراجعة وإعادة نظر.

فكان النص الألماني لا بد أن يهاجر كي يبقى وكأنه يحيا في ترجماته المتلاحقة بحيث تغدو الترجمة هنا نوعاً من الاستثمار الفكري. بين الترجمات الفرنسية الحالية لنيتشه والترجمات التي بدأت تنجز منذ الأربعينيات مسافة زمنية، لكن أيضاً مسافة فكرية، وهذا يصدق كذلك على ترجمات فرويد وماركس وهيجل.

إن النصوص الكبرى، بما هي كذلك تتمتع بنوع من الحركية ومن الرغبة في الخروج عن ذاتها، وتبديل موطنها وتغيير ملابسها وتحويل لغتها. عند هذه النصوص رغبة لا متناهية في الهجرة، في هذه النصوص تكشف اللغة عما تنطوي عليه من إمكانيات مستقبلية وعن تطاعها للخروج عن ذاتها. ونستطيع أن نقول إن الترجمة « تستغل » هذه الحركية، وتستثمر هذا الطالع، أو لنقل فقط إنها توظفه.

لا أعتقد أن بإمكاننا أن نقول إن الكيفية التي تمارس بها الترجمة عندنا اليوم توظف هاته الخاصية، كما لا أظن أننا يمكننا أن نطبق ما قلناه الآن عن الترجمات الفرنسية على ترجمتنا الحالية لما نقلناه ونقلته من نصوص، أولاً لأنها ترجمات نادرة، وحتى إن وجدت متعددة للنص نفسه فلا مسافات فكرية تفصل بينها، بل ربما ليست هناك حتى مسافات زمنية. إذ أننا نلاحظ أنها تتلاحق من غير أن تتفاعل فيما بينها، ولا مع

النصوص المنقولة والفكر المترجم، فليس هناك استثمار فعلي للنص المترجم. ليس هناك تملك فكري له. معنى ذلك أن العلاقة التي تربطنا بهذه النصوص علاقة غير منتجة. يؤكد ذلك كون بعض النصوص الفلسفية التي نقلت منذ وقت غير قريب كزرادشت نيتشه أو رسالة سبينوزا، أو رسالة فكتشتاين وبعض نصوص فرويد ولوك، إن هاته النصوص عريت دون أن تعرف امتداداً أو تأثير انتباهها أو طرح إشكالات أو تلج شبكات جديدة من العلاقات، أي أنها لم تدخل في حوار مع الثقافة المنقولة إليها. فكانها نقلت من غير أن تترجم.

هل يمكن أن نستخلص من ذلك أن العلاقة التي تربطنا الآن بالنصوص التي نقلناها لا تختلف في العمق عن تلك التي ربطت فلاسفتنا القدماء مع ما نقلوه؟

أمر أساسي ينبغي التأكيد عليه هنا، وهو أن هذا التشابه الظاهر يخفي اختلافاً جوهرياً بين اللحظتين التاريخيتين، واقصد اختلاف علائق القوة التي ربطت الثقافة العربية الكلاسيكية مع آخرها عن تلك التي تربطنا نحن اليوم مع غيرها؟

ذلك أن الثقافة الكلاسيكية كانت تعتبر أن لغة الثقافة هي العربية. لذا فإن النص عندما ينقل إلى العربية يزداد جمالا، كما يقول الجاحظ، أو على الأقل لا ينقص شيئاً. لا عجب إذن أن تعتمد الترجمات العربية فيما بعد كنصوص أصلية، كأصول. ويكفي مثلاً على ذلك أن نذكر بأن الترجمة العربية «لكلية ودمنة» هي التي ستمتد كأصل عند ترجمة الكتاب إلى اللاتينية والإنجليزية والفرنسية بل حتى إلى الفارسية الحديثة كما يؤكد أحد الدارسين (٣).

فعلاقة القوة التي تربطنا الآن أو على التحديد، التي تربط اللغة العربية الآن، والفكر العربي بالنصوص التي يتعامل معها علاقة مخالفة لهذه، إن لم نقل مناقضة، بل إن لم نقل مقلوبة. فنحن لا نشعر أننا نرقى بالنص عندما ننقله إلى العربية أو نزيد جمالا، بل إننا نحص، على العكس من ذلك، أن نصوصنا هي التي تزداد جمالا عندما تنقل إلى اللغات الأجنبية، إنها ترتقي عندما تترجم.

لا عجب إذن أن نلاحظ حرصاً شديداً يديه بعضنا كي ينقلوا إلى لغات أخرى، فكاننا أصبحنا نكتب كي نترجم،

مثلاً أننا نترجم كي نكتب، بل أن منا من يعمل هو نفسه، بعد أن يكتب بغير العربية، على أن يترجم هو نفسه ما قد كتب. يشير أحد النقاد إلى أن بعض الروائيين العرب يكتبون وهم يفكرون في مترجمهم المحتمل. إنهم يبدعون بدلالة الترجمة المحتملة» فيميلون على تفسير مهمة المترجم باجتناهم التعابير والإحالات التي قد لا تتلاءم مع أسلوب لغة أخرى؛ (٤) وغالباً ما ينتظرون ظهور ترجمة ما كتبوه وحينئذ، وحينئذ فحسب، يشعرون بالفعل بقيمة أعمالهم، ندرك دلالة ذلك ومفازها إذا علمنا أن كاتياً مثل الجاحظ، أو شاعراً مثل المتنبي أو فيلسوفاً مثل ابن رشد لم يكن يأمل، ولم يكن يتوقع، بل لم يكن يتصور وبالأولى لم يكن يعمل على أن ينقل إلى لغة غير العربية. لقد غدت إبداعاتنا تتم بدلالة الترجمة، فكان الأصول هنا مفعول لترجماتنا، فحتى إن كان لا بد وأن نتكلم عن خيانة، فربما ينبغي أن نقول مع بورخيس: «إن الأصول —هنا— هي التي تخون ترجماتنا».

هذه الوضعية التي أكتفي بأن أُنعتها بأنها مخالفة للوضعية السالفة لا تسمح بطبيعة الحال لا بالتعامل المنتج والترجمة الاستثمارية للنصوص الأجنبية فحسب، بل إنها تحول دون التعامل المنتج حتى مع النصوص العربية ذاتها. لا يمكننا والحالة هذه أن نؤسس لهذا التعامل المنتج إلا إذا حاولنا أن نقلب علائق القوة التي تربطنا بغيرنا. وهذا لن يتم إلا بتملك فعلي لفكره، أي التحرر منه أولاً، ذلك أن التملك في ميدان الفكر لا يعني الملكية، لا يعني الاعتناق والاقتراب، وإنما الابتعاد وخلق المسافات وإنتاج الأسئلة. وهذا يعني أنه لا يمكننا أن نؤسس لفكر فلسفي عربي إلا بالتصالح مع إقامة ترجمات تتحرر من ميتافيزيقيا الترجمة. لا أقصد ترجمات تتحرر من مفهوم النص الأصلي وإنما من الرغبة في التحول إلى أصل، أي ترجمات ما تفتأ تعلق بأصولها، وما تفتأ تراجع ذاتها، ترجمات حوارية تستثمر النص وتعيد إنتاجه، وتعترف بالحاجة الدائمة للرجوع إلى الأصول والاستئناس بها، ترجمات لا ترمي إلى إلغاء الاختلاف وإنما إلى توظيفه ورعايته،

ترجمات لا تتوخى أساساً خلق القرابة وإنما تكريس القرابة، ترجمات تنعش الفكر وتحوله وتنشئ له دروباً جديدة وتفتح له آفاقاً مغايرة، فتسمح للنصوص بأن تبقى وتديم عندما تطير وتهاجر.

وبعد:

في قلب الاختلاف تسكن الهوية، وفي صميم كل ترحال وهجرة تقطن العمارة، وفي قلب قوة التفريق وخلق القرابة هناك دوماً قوة الضم ونسج القرابة، وفي قلب العمل اللغوي هناك دوماً عمل فكري، وفي ثنائيا مهمة الترجمة تقبع مهمة الفكر ليغدوا للعمل ذاته، وليست قليلة أسماء أولئك المفكرين العظام الذين امتزجت عندهم مهمة إعادة التفكير بإعادة الترجمة، ولعل هولدرلين من بين أبرزهم إن لم يكن أقواهم على الإطلاق. كتب بلانشو:

«يجسد لنا مثال هولدرلين المخاطر التي يركبها كل من تستهوي الترجمة: لقد كانت ترجمات لانتيفيون وأوديب آخر أعماله، وقد أنهزت وهو على عتبة الحق إنها أعمال بلغت حداً بعيداً في العمق والمهارة والقدرة على التحكم، قادتها الرغبة لا في نقل النص الإغريقي إلى اللغة الألمانية، ولا في توجيه اللغة الألمانية نحو المنابع الإغريقية، وإنما في توحيد القوتين اللتين تمثل إحداهما ثقلات المغرب، والأخرى تحولات المشرق لينصهرا في بساطة لغة كلية خالصة.

والنتيجة عمل خارق، فكأننا نلقي بين اللغتين تقاهما هو من العمق والانسجام بحيث تلتان محل المعنى وتتمكنان من جعل الفجوة بينهما منيعاً لمعنى جديد» (٥).

الهوامش

- (١): الترجيحي (أبو حيان)، الامتناع والوازنة، تطويق أحمد أمين وآخرين، المكتبة المصرية، بيروت ١٩٥٣، ص ١١٦.
- (٢): الجاحظ (أبو عثمان) الميوان ج ١، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٣، بيروت ١٩٦٩، ص ٧٥-٧٩.
- (٣): الجاحظ (أبو عثمان) العقل الأخلاقي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ١٧٢.
- (٤): كيلبور (ع الفحاح) لن تتكلم لغتي / دار الطبعة ص ٢٥، الهامش.
- (٥): M. Blanchot lamité, Gallimard, 1992, p 73.

حول بعض وظائف الأدب

امبرتو إيكو

ترجمة: حسن شامي *

تقديم:

النص الذي ننقله فيما يلي إلى العربية، مأخوذ من كتاب صدر بالفرنسية منذ بضعة أشهر عن دار «غراسيه» في باريس، في عنوان جامع هو «حول الأدب». والكتاب هو مجموعة مقالات ومحاضرات وضعها الكاتب والباحث والروائي الإيطالي المعروف امبرتو إيكو، وهي تدور على وجه وشواغل متنوعة تندرج كلها في إطار البحث النقدي الأدبي. والنص الذي نقلناه من الفرنسية هو في الأصل عبارة عن محاضرة ألقاها إيكو عام ٢٠٠٠ في مدينة مانتو في إطار احتفال الكتاب، وخصمه إيكو للحديث عن بعض الوظائف الكبرى للأدب ولا ينبغي أن نستغرب تنقلات العلامة الإيطالية بين مرجعيات أدبية مختلفة، وإحالاته على نصوص متعددة ومتباعدة زمنية، ومكانية، فهو يضع مغاربه في منظار موسوعي شامل ينضج ليس فحسب باسملاك أدوات القراءة والتأويل بل كذلك وخصوصاً بدفقات الشغف الأدبي، عاقداً الرهان على دور الأدب في تربية الحس الإنساني المنفتح على اختبار المصير وعلى التعدد الذي يسم التجارب والقدار الشخصيات وتأويلاتها.

ح.ش

* شاعر وكاتب من لبنان يقيم في فرنسا

ثمة حكاية سائرة، وهي ان لم تكن صحيحة فإنها موفقة بالفعل، اذ تروي بأن ستالين سأل ذات يوم قائلاً: «البابا، كم فرقة عسكرية لديه؟». تقمة الاحداث اثبتت لنا بأن الفرق العسكرية مهمة في حالات معينة، لكنها ليست كل شيء. فهناك سلطات غير مادية، ولا يمكن تقويمها بعبارات تتعلق بمقايير الوزن، على انها، بطريقة ما، ثقيلة الوزن.

نحن محاطون بسلطات غير مادية، وهذه لا تقتصر على ما نطلق عليه صفة القيم الروحية، كما هو الحال مع مذهب ديني. إنها سلطة غير مادية تلك التي تمتلكها الجذور التريبية، فقانونها عاش رغم تقادم العصور ورغم مراسيم ستالين والبابا. وضمن هذه السلطات، ساضع سلطة التقليد الأدبي، وأعني بذلك جماع النصوص التي انتجت الانسانية لغايات غير عملية (كمعرفة ضبط السجلات، تدوين القوانين والمعادلات العلمية، تسجيل محاضر جلسات أو وضع لوائح لأوقات حركة القطارات) بل يجدر القول أنها أنتجت من أجل ذاتها، تعبيراً عن حبها لنفسها- ونحن نقرأها من أجل المتعة، والارتقاء الروحي، وتوسيع المعارف، بل حتى من أجل تضيئة الوقت فحسب، بدون ان يرغمنا احد على ذلك (باستثناء الحالة المتعلقة بالواجبات المدرسية).

من المؤكد ان الاشياء الأدبية ليست غير مادية إلا

نصفيا، ذلك أنها تجسد في وسائل نشر مصنوعة عموماً من الورق. على أنها، في زمن سابق، كانت تجسد في صوت الإنسان الذي ينشد تراثاً شفويًا، أو في مادة مصنوعة من الحجر، وما نحن اليوم نناقش مسألة مستقبل الكتاب الإلكتروني e-books الذي يفترض به ان يتيح لنا بالقرء ذاته ان نقرأ مجموعة نكات و«الكوميديا الالهية» على شاشة مصنوعة من البلورات السائلة. وأفضل أن أعلن على الفور بأنه لا نية عندي للدلاء برأي قاطع، هذا المساء حول المسألة الشائكة المتعلقة بالكتاب الإلكتروني. فأنا أضع نفسي بطبيعة الحال في عداد الذين يفضلون قراءة رواية أو قصيدة في مؤلف وقي وأظن أذكّر برغلة الحروف

والصفحات المثنية، على ان يقال لي بأن هناك جيلا من المهوسين باللعب الذين تسنى لهم اليوم أن يقاربوا ويستسيغوا، بفضل المكتبة الالكترونية e-books، كتاب «دون كيخوت» لأول مرة، علماً بأنهم لم يقرأوا كتابا واحدا في حياتهم. بيد ان ما ربحه هؤلاء لصالح روحهم وعقلهم يوزي ما خسروه من قدرتهم البصرية. اذا كانت الاجيال المستقبلية تنجح في تحصيل علاقة طيبة (نفسياً وجسدياً) مع المكتبة الالكترونية، فان سلطة كتاب «دون كيخوت» لن تتبدل.

ما نضع هذا المتاع غير المادي الي يمثله الأدب؟ للاجابة على هذا السؤال قد يكون كافيا ان نقول، كما سبق وفعلت، بان الادب بضاعة تستهلك لذاتها، وهي بالتالي لا تصلح لشيء. على انه يخشى من رؤية منزهة الى هذا الحد أن تختزل الادب الى نوع من رياضة الجري أو الى التمرن المعتاد على الكلمات المتقاطعة- فالأثنان يصلحان بالمناسبة لشيء ما، كالصحة البدنية، أو الترقية الدائرة على الالفاظ. ما أقصد التحدث عنه اليوم، انما هو سلسلة من الوظائف التي يشغلها الأدب في حياتنا الفردية وفي الحياة الاجتماعية.

يجدر القول، قبل أي شيء، بأن الادب يبقي اللغة في

حال من النشاط باعتبارها تراثاً جمعياً. واللغة، تعريفاً، تذهب حيثما تشاء، ولا يمكن لأي مرسوم صادر من أعلى، من السياسة، أم من الأكاديمية، أن يوقف سيرها وأن يجعلها تنعطف نحو وضعيات توصف زعماً بأنها مثلى. لقد حاولت الفاشية أن ترغمنا على قول «مسكيتا» بدلا من «بار» (حانة)، وأن نقول «ذيل الديك» بدلا من كوكيتل، وشبكة رمى بدلا من «غول» وسيارة عمومية بدلا من «تاكسي»، على ان اللغة لم تدعن للأوامر. ثم اقترحت الفاشية ضربا من الفظاعة اللفظية، وهي ان نستخدم لفظة «بدائية» بائدة» وغير مقبولة مثل «أوتيسستا» bulista بدلا من «سائق» choupeur وقد قبلتها اللغة. وقد يكون سبب هذا

القبول عائداً الى ان هذا التبديل يسمح بتفادي صوت لا تعرفه الإيطالية. وقد احتفظت بكلمة (تاكسي) ولكننا حوّرتها شينا فشيناً، على الأقل في اللغة المحلية، الى كلمة «تاسي».

تذهب اللغة حيثما تشاء، لكنها تظل حساسة حيال مويحات الأدب. فبدون دانتي، لم يكن ممكناً أن تنشأ لغة ايطالية موحدة. وفي كتابه «حول الفصاحة في اللغة المحكية»، نجده يحلل ويدين اللهجات الإيطالية المتعددة، ويقترح على نفسه اجترح لغة عامة جديدة

مبهزة. ما كان لأحد ان يراهن على فعل مكابر مثل هذا، ومع ذلك، فاز دانتي بالمباراة من خلال انجازه «الكوميديا الالهية». صحيح انه توجب انقضاء بضعة قرون كي تتحول لغة دانتي العامة الى اللغة المحلية لسائر الناس، على انها بلغت مرتجاها نظرا الى أن جماعة الذين يؤمنون بالأدب بقيت تواظب على استهلاك هذا النموذج. ولو لم يكن هذا النموذج موجودا، لما كان بالإمكان ربما للوحدة السياسية أن تشق طريقها.

عشرون عاما من الشعارات المتحدثة عن التلال الحاسمة، والمصائر الدائمة النضارة، والوقائع المحتمة والمعاريت التي تشق ثلّمها- وسواها من العبارات المحبذة للفاشية- لم تترك في نهاية المطاف

قراءة الأعمال

الأدبية ترغمنا

على تادية نشاط

قائم على الوفاء

والاحترام داخل

حرية التأويل

أسجل ملاحظة بهذا الصدد وهي ان التعماء الذين يتحللون في عصابات هاتمة، ويقتلون أناساً برميهم بالجارية من أعلى طريق عرضي أو باشعالهم النار في ثياب بنت صغيرة، وأيا كانوا، لم يصلوا الى هذا الدرك لأن اللغة الجديدة، للكمبيوتر أفسدتهم (فهم لا يمتلكون حتى مجرد الوصول الى الكمبيوتر)، بل لأنهم يظلون منتبذين خارج عالم الكتاب وخارج هذه الامكنة حيث يمكن لهم، عن طريق التربية والمناقشة، أن يتعرضوا لتأثير انعكاسات عالم من القيم يأتي من الكتب ويحيل إليها.

قراءة الأعمال الأدبية ترغبنا على تأدية نشاط قائم على الوفاء والاحترام داخل حرية التأويل. ثمة بدعة (هرطقة) نقدية خطيرة، تسم بطريقة نموذجية حقبتنا هذه، ومفادها أنه يمكننا ان نصنع بالعمل الادبي ما يحلو لنا، وأن نقرأ فيه كل ما توحى به نزواتنا الأكثر فلتاناً من التحكم بها. هذا الكلام غير صحيح. فالاعمال الادبية تدعونا الى حرية التأويل، لأنها تقترح علينا خطاباً ذا مستويات قراءة متعددة وتضعنا وجها لوجه أمام التقاس اللغة والتباس الحياة. على انه لكي نتقدم في هذه اللعبة، حيث يقرأ كل جيل الاعمال الأدبية بطريقة مختلفة، ينبغي أن تكون مأخوذين باحترام عميق حيال ما وصفته في موضع آخر بمقصد النص.

فمن جهة، يدولنا أن العالم كتاب «مفلق» لا يسمح إلا بقراءة واحدة، ذلك انه اذا كان هناك قانون يحكم الجاذبية الكونية، فهو إما صائب، وإما مخطئ، وبالموازنة مع هذا يظهر لنا عالم الكتاب أشبه بعالم مفتوح. ولكن فلنحاول أن نتناول بحس سليم عملاً سريداً ولتقابل بين العبارات التي يمكننا قولها حياله وبين العبارات التي نتحدث بها عن العالم. عن العالم، نحن نقول بأن قوانين الجاذبية الكونية هي تلك التي أبانها نيوتن، أو أن نقول بأنه صحيح أن نابليون (بونابرت) مات في جزيرة سانت، هيلان يوم ٥ ايار/ مايو من عام ١٨٢١. غير أننا، في حال ما تمتعنا بعقل منفتح، سنكون مستعدين على الدوام لاعادة

أي أثر في اللغة الايطالية السائرة، وهذا على العكس من عدد من العبارات الجريئة، وغير المقبولة آنذاك، والصادرة عن الكتابة النثرية المستقبلية. وإذا كان كل الناس يأسفون اليوم لانتصار لغة ايطالية وسطى بينها التلفزيون، فإنه ينبغي ألا ننسى بأن الدعوة الى انشاء لغة ايطالية وسطى، في صورتها الأكثر نبلاً، انتقلت عبر النثر المسطح والمفهوم للكاتب مازوي، من ثم لسفيو أو مورافيا.

من خلال مساهمته في تشكيل اللغة، ينشئ الادب هوية «وجماعة»، لقد تحدثت منذ قليل عن دانتي، ولكن فلنحاول التفكير فيما كانت ستؤول اليه الحضارة الاغريقية بدون هوميروس، والهوية الألمانية بدون ترجمة القورا على يد لوتر، واللغة الروسية بدون بوشكين، والحضارة الهندية بدون قصائدها المؤسسية. على أن الممارسة الادبية تبقى كذلك قيد النشاط في لغتنا الفردية، يشكو الكثيرون اليوم من ولادة لغة تلغرافية جديدة تفرض نفسها فرضاً في البريد الالكتروني وفي النصوص المشفرة للهواتف النقالة حيث يصل الأمر الى حد كتابة «أحبك» بواسطة حرفها الأول، مع ذلك يجب الانسى بأن هؤلاء الشبان أنفسهم الذين يرسلون رسائل وفقاً لهذه (الستينوغرافيا) (الكتابة الاختزالية) الجديدة، هم بالذات، جزئياً في الاقل، الذين يرتادون بشتى وعلى عجل هذه الكاتدرائيات الجديدة للكتاب التي تمثلها مكتبات «ميفاستور». حتى وان كانوا لا يفعلون سوى تصفح الكتاب بدون أن يشتروه، فإنهم يعقدون صلة مع اساليب أدبية مثقفة وجيدة الصياغة، وهي أساليب لم يقيض لأبائهم، وناهيك بالطبع عن أجدادهم أن يعرفوها ويطلعوا عليها.

يمكننا بالطبع ان نقول بأن هؤلاء الشبان، الذين يشكلون غالبية القراء قياساً على قراء الاجيال السابقة، انما هم أقلية قياساً على الستة مليارات انسان في العالم؛ ولست مثالياً الى الحد الذي يجعلني أحسب بأن الأدب يسعه ان يجلب الارتياح الى الجموع الهائلة التي تفتقد الى الخبز والدواء. مع ذلك، أود أن

عاقدا النية الحازمة على القتل، بل جاء مدفوعاً بنزوة غرامية جارية ومشوشة. يمكننا أن نقابل هذا التأويل بتأويل آخر، وهو أن جوليان كان عازماً منذ البداية على القتل، إلا أنه جبان. والحال أن النص يبيّن كلا التأويلين هذين.

لنفترض أن شخصاً واح يسأل أين استقرت الطلقة الأولى. إنه سؤال مشوق بالنسبة إلى هواء ومحبي ستندال. وكما هي الحال مع هواء جويس الذين يذهبون إلى مدينة دبلن بحثاً عن الصيدلية التي اشترى منها بلوم صابونة لها شكل ليمونة (ولارضاء هؤلاء الحجاج نشير إلى أن هذه الصيدلية، وهي موجودة بالفعل، قد أخذت تصنع من جديد هذه الصابونات)، يمكننا أن نتخيل هواء ستندال وهم يسعون في هذا العالم إلى اكتشاف كنيسة «فيرير»، فاحصين بعد ذلك كل عمود من أعمدها أملاً بالعثور على الأثر الذي أجدثته الرصاصة، سيكون هذا أشبه بحلقة مسلية بما فيه الكفاية من مسلسل تحريات وأسفار. ولكن لنفترض الآن أن أحد النقاد أراد أن يبين تأويله للرواية كلها على مصير الرصاصة المفقودة. وليس هذا الافتراض شيئاً يصعب وقوعه، خصوصاً

في زمننا هذا، بل حتى أنه فيض لاحدهم أن يبين كل قراءته للنص ادغار آلان بو «الرسالة المسروقة» على وضعية الرسالة وموضعها إزاء موقد المدخنة. ولكن إذا كان ادغار بو يتقصّد بوضوح إعطاء أهمية مناسبة لموضع وجود الرسالة، فإن ستندال لا يكثر للحرصاسة الأولى هذه، وهو بالتالي يستبعدنا من عداد الكيانات الروائية المتخيلة. إذا أردنا أن نبقي أوفياء للنص الستندالي (نسبة إلى ستندال)، فإنه يجدر الاقرار بأن هذه الرصاصة ضاعت واختفت نهائياً، وبأن معرفة أين ذهبت لا أهمية لها من الناحية السردية. في المقابل، نجد أن سكوت «أرمانس» عن احتمال أن يكون البطل مصاباً بالعجز يدفع القارئ إلى وضع فرضيات هائجة، لاستكمال ما لا تقوله الحكاية، وفي رواية «الهرسان» نجد أن عبارة مثل

النظر في قناعاتنا، وذلك في اليوم الذي يفصح فيه العلم عن صياغة معادلة مختلفة لكبرى القوانين الكونية، أو كذلك في اليوم الذي يعثر فيه مؤرخ على وثائق غير معروفة تثبت بأن نابليون مات وهو على متن قارب بونابرتي أثناء محاولته الفرار. في المقابل، وبالنسبة لعالم الكتب، فإن عبارات من نوع أن «شرلوك هولمز كان أعزب، وأن الفتاة (ليلى) ذات القبعة الحمراء التهمها الذنب إلا أن الصياد خلصها بعد ذلك، وأن أنا كارنينا ننتحر، هذه العبارات ستظل صحيحة إلى الأبد، وإن يكون أبداً في مقدور أي شخص أن يدحضها.

كثيرون ينفون أن يكون يسوع ابن الرب، والبعض يشكون في حقيقة وجوده التاريخي، فيما يدافع البعض الآخر عن الاعتقاد بأنه يجسّد للطريق والحقيقة والحياة، وفي النهاية يعتقد بعض ثالث أن المسيح سيعود من بعد، ونحن، أيّا يكن رأينا، نتعامل باحترام مع هذه الآراء، ولكن لا أحد يتعامل باحترام مع شخص يزعم مؤكداً أن هاملت تزوج أوفيليا أو أن سوبرمان ليس كلارك كنت.

النصوص الأدبية تقول لنا بصراحة ما لا نقدر أبداً على وضعه موضع الشك، ولكنها، خلافاً لحال العالم، تلفت نظرتنا بمقتضى القدرة السيّدة إلى ما ينبغي، داخل هذه النصوص، أن يكون محل انتباه بوصفه شيئاً مهماً، وما لا يسعنا أن نتخذه بمثابة نقطة انطلاق للقيام بتأويلات حرة.

في نهاية الفصل ٣٥ من رواية «الأحمر والأسود» يقال لنا بأن جوليان سوريل يذهب إلى الكنيسة، ويطلق النار على (السيّدة) مدام دورينال. بعد أن يشير إلى أن ذراع جوليان كانت ترتجف، يقول لنا ستندال (صاحب الرواية)، بأن جوليان أطلق طلقة أولى، وأخطأ ضحيته، وأنه أطلق من ثم طلقة ثانية وإن السيّدة خرّت صريعة. فلنتخيل الآن أن يؤكد البعض بأن ارتجاج الذراع، إضافة إلى واقعة أن الرصاصة الأولى طاشت في الفراغ، يدلان على أن جوليان لم يأت إلى الكنيسة

الادب يبقي اللغة في حالة من النشاط باعتبارها تراثاً جمعياً

«وأجابت المسكينة» لا تقول الى أي حد دفعت «جرتود» خطيئتها مع «أوجيديو» على أن الهالة القائمة للفرضيات التي ينجز إليها القارئ تشكل جزءاً من الجاذبية المغرية التي تتمتع بها هذه الصفحة الشديدة الاحتشام في اضمارها وإيجازها.

في مطلع رواية «الفرسان الثلاثة»، يقول النص بأن «دارتنيان» يصل إلى «مونخ» على فرس نحيل عمرها أربعة عشر عاماً، وذلك في أول يوم اثنين من شهر نيسان (أبريل) عام ١٦٢٥. يمكننا مباشرة، بالاستناد إلى برنامج جهاز كمبيوتر جيد، أن نثبت بأن يوم الاثنين هذا كان في ٧ نيسان (أبريل). سيكون هذا ضرباً من التفتن في اللعب المبتذل لدى المولعين بدون قيد أو شرط بأعمال الكسندر دوما. ولكن هل يمكننا أن ننشئ على هذه المعلومة المعطاة تأويلاً أحادياً للرواية؟

سأجيب بالنفي، لأن الصفحات التالية لا تولي أي أهمية لهذا المعطى. بل حتى أن مجرى الرواية لا يضيف أهمية على واقعة أن وصول دارتنيان حصل يوم الاثنين- فيما نراه يعطي أهمية لواقعة حصول ذلك في شهر نيسان (أبريل) (فلنتذكر بأن «بورتوس»، الحريص على عدم اظهار أن حملاته، الرائعة لم تكن مطرزة إلا من طرفها الامامي، كان يرتدي معطفاً طويلاً من المخمل القرمزي الامر الذي لم يكن الفصل السنوي يسوّغه- بحيث انه كان ينبغي على الفارس المذكور ان يتظاهر بأنه مصاب بالزكام).

سيبدو ذلك للكثيرين بمثابة بداهات، على ان هذه البداهات (المنسية في اغلب الأحيان) تقول لنا بأن عالم الأدب يمنحنا اليقين بوجود جُمَل معينة لا يرقى إليها الشك، وبأنه يمنحنا بالتالي نموذجاً، متخيلاً اذا شئتم، للحقيقة. هذه الحقيقة اللغظية الضميمة تنعكس على ما سنسميه نحن بالحقائق التأويلية: ذلك انه، ازاء الشخص الذي قد يقول لنا بأن «دارتنيان» كان مأخوذاً ومصاباً بلوعة مثلية جنسية حيال «بورتوس»، وبأن اللا يسمى لدى مانزوني كان مسوقاً الى الشر بقوة عقدة أوديب الجارفة، وبأن الراهبة لدى

مونزا، وهذا ما يمكن لعدد من رجال السياسة في أيماناً أن يوحوا به، كانت قد أفسدتا الشيوعية، أو أن «بانورج» فعل ما فعله بتأثير من كراهيته للرأسمالية الناشئة، ازاء ذلك يسعنا دائماً أن نجيب بأننا لا نجد في النصوص التي يرجع إليها أي تأكيد، وأي إيهاء وأي تلميح يجيز لنا الانقياد الى هذه الانحرافات التأويلية. عالم الأدب هو عالم يمكن فيه القيام باختبارات للتثبت اذا كان القارئ يمتلك حسّ الواقع أم انه فريسة هلوساته.

الشخصيات تهاجر. بل حتى يمكننا الادلاء بتأكيدات حقيقية حول الشخصيات الأدبية، لأن ما يحصل لها مفيد في نص، والنص مثله مثل المعروفة الموسيقية، فمن الصحيح أن أنا كارنينا تموت انتحاراً، مثلاً هو صحيح ان السيمفونية الخامسة لبيتهوفن تقوم على نوتة «دو» الصغرى (وليس على نوتة «فا» الكبرى كما هي الحال في السيمفونية السادسة) وانها تبدأ بـ«سول، سول، سول، من بهمول»، على انه يحصل لعدد معين من الشخصيات الأدبية- وليس لكلها- أن تخرج من النص الذي ولدت فيه كي تنتقل وتهاجر الى منطقة من العالم لا تنجح في تعيين حدودها ونطاقها إلا بصعوبة شديدة. الشخصيات السردية تهاجر، عندما يحالفها الحظ، من نص الى نص، والشخصيات التي لا تهاجر لا تختلف انطولوجياً (أي من حيث مواصفاتها الكيانية الوجودية) عن نظائرها الأكثر حظاً، فالأمر بكل بساطة هو أن الحظ لم يحالفها فلم نهتم بها نحن من بعد.

الهجرات (أو الارتحالات) من نص الى نص (ومن كتاب الى فيلم او عرض باليه راقص، او من القرائ الشفوي الى كتاب، وذلك من خلال عمليات تكيف مختلفة عينية) حصلت وطاولت شخصيات اسطورية بقدر ما طاولت شخصيات سردية «علمانية»، عوليس، جايرون، آرترور، او برسيغال، أليس، بينوكيو، دارتنيان، وعندما نتحدث عن شخصيات من هذا النوع، أترانا نرجع الى مقطوعة محددة بدقة؟ فلنأخذ على سبيل المثال حكاية الفتاة ذات القبعة الحمراء (المعروفة

عريباً باسم «إيلي والذئب»

القطوعتان الأكثر شهرة للحكاية، أي تلك التي وضعها بيرو وتلك التي وضعها الاخوة غريم، تختلفان عميقاً الواحدة عن الأخرى. ففي الرواية الأولى يلتهم الذئب الفتاة الصغيرة وتنتهي الحكاية هنا، موحية إذن بأشد التأملات الأخلاقية حول مخاطر قلة الحذر. في الرواية الثانية، يصل الصيداء ويقتل الذئب ويعيد الفتاة والجدة الى الحياة، انها نهاية سعيدة.

فلنتحول الآن أن احدى الأمهات راحت تروي الامثلة لأطفالها، وتتوقف عن الحديث في اللحظة التي يلتهم فيها الذئب الفتاة الصغيرة، ذات القبعة الحمراء، سيحتج الأطفال وسيطالبون بالحكاية «الصحيحة»، تلك التي تحيا فيها من جديد الفتاة الصغيرة، ولن يفيد في شيء أن تعلم الأم بأنها متضلعة بفق

اللغة وتمثل بصرامة للنص الأصلي. فالأولاد يعرفون حكاية «صحيحة» تنبعت فيها الفتاة الصغيرة حقاً وهذه الحكاية أقرب الى رواية غريم منها الى رواية بيرو. بيد أن هذه الحكاية لا تتطابق مع «معروفة» غريم، ذلك انها تلقي جانباً من الوقائع الصغيرة، يختلف حولها، على أي حال، بيرو وغريم، كنوع الهدايا التي تجلبها الفتاة الصغيرة الى جدتها مثلاً، وهي

أمر يبدو الأولاد حيالها مستعدين كثيرا للمساومة، لأنها تحول وتعود الى فرد أكثر صورية بالفعل، اضافة الى انه متموج غير ثابت الملامح في الموروث، ويتوزع على «معروفات» متعددة الكثير منها شفي.

على النحو هذا يصبح دارتريان، والفتاة ذات القبعة الحمراء، وعوليس او مدام بوفاري كائنات فردية تعيش خارج التاليفات الأصلية، وهي كائنات يمكن حتى لأناس لم يقرأوا أبداً الرواية الأصلية النموذجية أن يزعموا تقديم تأكيدات حقيقية حولها. وحتى قبل أن أقرأ «أوديب ملكا»، كنت اعلم بأن أوديب يتزوج جوكاستا. وهذه التاليفات ليست عصبية على التحقق والتثبت، وان كانت متماوجة غير ثابتة: أي شخص يقول بأن مدام بوفاري تتصالح مع شارل وتعيش

سعيدة معه، سوف يثير استياء الناس المتمتعين بحس سليم، كما لو ان هؤلاء توافقوا على شخصية إيماء. أين عساهم أن يكونوا هؤلاء الأفراد المتماوجون؟ هذا يتعلق بمقاس وحجم كيانتنا الوجودي، وإذا ما كان هذا الكيان يأوي كذلك الجذور التريبيعية، واللغة الانثروبولوجية، وفكرتين حول الثالث المقدس، أي الفكرة الرومانسية القائلة بأن الروح القدس يصدر عن الأب والابن.

والفكرة البيزنطية القائلة بأن الروح القدس يصدر عن الأب وحده، على أن هذه المنطقة لها مكانة غامضة جداً وتأوي كيانات ذات سماكة مختلفة، ذلك انه حتى بطريرك القسطنطينية (المستعد للاصطدام مع البابا حول قضية «البهنة») سوف يتفق مع البابا (وهذا ما أمل في الأقل) للقول بأنه من الصحيح ان شريك هولمز كان يسكن في شارع «باكسترست» وان كلارك كنت وسوبرمان هما شخص واحد بعينه.

غير أنه كتب في روايات لا حصر لها او في قصائد- وانا اخترع هنا أمثلة كيفما اتفق- أن «هسدروبال» يقتل «كورين» أو أن «تيوفراست» يعشق «تيودولند» حتى الجنون، ومع ذلك لا يعتقد أحد بأنه يمكن الادلاء بتأكدات صائبة تتعلق بهذه الشخصيات،

ذلك أن الأمر يتعلق بشخصيات سيئة الحظ أو سيئة الولادة، اذ انها لم ترتحل قط ولم تأت لتصبح جزءاً من الذاكرة الجمعية. لماذا يكون أكثر صواباً، في هذا العالم، القول بأن «هاملت» لا يتزوج «أوفيليا» من القول بأن تيوفراست يتزوج من تيودولند؟ ما هي هذه القطعة من العالم التي يقيم فيها هاملت وأوفيليا ولا يقيم فيها التعيس الحظ تيوفراست؟

لقد قيض لشخصيات معينة أن تصبح بطريقة ما وفي صورة جمعية شخصيات حقيقية لأن الجماعة عقدت عليها، خلال قرون أو سنوات، توظيفات عاطفية. ونحن نقد توظيفات عاطفية فردية على العديد من الاستيهامات التي يسعنا أن نصوغها بعين مفتوحة أو لدى اغفائتنا. ويمكننا حقاً أن نتأثر وننفع لدى

**لست مثالياً الى
الحد الذي يجعلني
أحسب بأن الأدب
يسعه ان يجلب
الارتياح الى الجموع
الهائلة التي تفتقد
الى الخبز والدواء**

تفكيرنا بموت شخص نحبه، أو أن نشعر بردود فعل جسدية نتأهبنا ونحن نتخيل بأننا نهم بإقامة علاقة ايروسية مع هذا الشخص، ويسعنا بالتالي على النحو ذاته، وعبر سيرورات التماهي أو الاسقاط، أن نتأثر وننفعل لمصير إيما بوفاري، أو أن ننساق، كما حصل لدى بعض الاجيال، الى الانتحار جراء التأثر بمغامرات وريثر الخائبة او مغامرات جاكوب اورتيس. على انه، في حال ما سألنا أحد اذا كان الشخص الذي نتخيل موته قد مات حقاً، فأننا سنجيب بالنفي قائلين بأن الأمر يتعلق بأمر من مخيلتنا الخاصة جداً. وفي المقابل، اذا سألنا أحد الناس ان كان «ويرثر» قد قتل نفسه بالفعل، فأننا نجيب بالإيجاب، وبأن المخيلة التي نتكلم عنها لم تعد خاصة وشخصية، بل هي واقعة ثقافية يتفق عليها سائر أفراد طائفة القراء. وعلى النحو هذا سنطلق حكماً بالجنون على المرء الذي قد ينتحر لأنه تخيل فحسب (عارفاً في الوقت نفسه بأن الأمر يتعلق بشيء ناتج عن مخيلته) ان محبوبته ماتت، فيما نحاول أن نعدّل الى هذا الحد أم ذلك شخصاً قد يقتل نفسه بسبب انتحار وريثر، عارفاً في الوقت نفسه بأنه كان يبكي على شخصية من صنع الخيال. سيكون علينا أن نجد فضاء معيناً في العالم تعيش فيه هذه الشخصيات وتحدد سلوكياتنا، الى حد اننا نتخذها كنماذج ومثل للحياة، حياتنا نحن وحياة الآخرين، والى حد أننا نفهم جيداً بعضنا البعض عندما نقول بأن أحد الناس مصاب بعقدة أوديب، وشوية غارغانتيه (نسبة الى شخصية غارغانتو لدى الكاتب رابليه)، وسلوك دون كيشوت، وغيره عطيل، ونزعة الشك الهاملتية (نسبة الى هاملت)، أو انه مصاب بدونجوانية لا شفاء منها. وهذا، أي في الأدب، لا يحصل للشخصيات فقط، بل يحصل كذلك للأوضاع، وللأشياء. لماذا تصبح هذه الحوريات المرشحة للتناقل المستديم، كما هي حال عبارة المطر النازل ذلك اليوم على مدينة «برست»، وعبارة «في الخامسة بعد الظهر» للشاعر لوركا استعارات ملحة، وجاهرة لتذكيرنا المتكرر كل لحظة بمن نكون، وما نريد، وأين نذهب، أو

على العكس بما لسنا عليه، وما لا نريد؟

هذه الكيانات الناشئة عن الأدب وفيه موجودة بيننا، وهي لم تكن موجودة ومائلة منذ الأزل كما هي (ربما) حال الجذور التربيعية ونظرية فيثاغورس، على أنها من الآن فصاعداً، بعد أن تولدت عن طريق الأدب وتغذت من توظيفاتنا العاطفية الجياشة، باتت مائلة وموجودة وينبغي علينا أن نأخذها في الحسبان. ولكي نتفادى النقاشات الانطولوجية [أي ذات الموصفات الوجودية الخائبة]، والمتافيزيقية، فلنقل بأنها موجودة كمادات ثقافية، وحالات اجتماعية. على ان صفة المحرم العالمي التي يحملها سفاك القرى [أوزنا المحارم] هي أيضاً عادة ثقافية، فكرة، استعداد، ومع ذلك فإنها امتلكت القوة التي تجعلها تحرك مصائر المجتمعات البشرية.

على ان بعض الناس يقول لنا اليوم بأنه يخشى حتى على الشخصيات الأدبية أن تصبح عرضة للزواء، للتبدّل وعدم الثبات، وأن تفقد بالتالي صفة الثابت هذه التي كانت تفرض علينا عدم انكار مصانرها. لقد دخلنا في عصر الانفراط النصّي، والنصّ الإلكتروني المفرط يسمح لنا بالسفر عبر ربطة خيوط نصيّة (سواء كان موسوعة بكاملها أم الاعمال الكاملة لشكسبير) بدون أن «يفرغ» كل المعلومة التي يحتوي عليها، اذ يدخل فيه كما تدخل ابرة الحياكة في ربطة خيوط من الصوف. ويفضل النصّ المفرط نشأت كذلك ممارسة لكتابة ابتكارية حرة. فعلى الإنترنت، تجدون برامج يمكنك فيها ان تكتبوا جماعياً حكايات، عبر المشاركة في وضع سرديات تحتمل حصول تبديل لتطورها الى ما لا نهاية. واذا كان من الممكن فعل ذلك مع نصّ نشر في ابتكاره مع مجموعة من الاصدقاء المحتملين، فلماذا لا نفعله أيضاً مع نصوص أدبية موجودة، وذلك عن طريق شراء برامج تسمح بتغيير الحكايات الكبرى التي تستولي على خوارثنا منذ آلاف السنين؟

تخيلوا بعض الشيء أنكم تقرأون بشغف رواية «الحرب والسلام»، وتروجون تتساءلون اذا ما كانت «ناتاشا»

سترضخ في نهاية الامر لمغازلات «اناتول»، وإذا كان هذا الأمير الرائع اندريه سيموت حقاً، وإذا كان بيار سيجد في نفسه الشجاعة كي يطلق النار على نابليون، وسوف يسعكم أنتذ أن تعيدوا صياغة مؤلف تولستوي المعهود لديكم، فتتسبون إلى اندريه حياة مديدة سعيدة، وتجعلون من بيار محرراً لأوروبا، أو أن تصالحو! ايما يوفاري مع زوجها المسكين شارل، فتكون أما سعيدة هادئة الخواطر، وسيكون في مقدوركم أن تقرروا أيضاً ان تدخل الفتاة الصغيرة ذات القبعة الحمراء إلى الغابة وتلقي هناك ببيونكيو [صاحب الأنف الطويل]، أو أن الفتاة ذاتها تقترض للخطف على يد زوجة الأب وتجبر على العمل تحت اسم سندريلا لدى سكارليت اوهارا وفي خدمتها، أو انها تلتقي في الغابة برجل معطاء وساحر يدعى فلاديمير جا بروب، ويعطيها هذا الأخير خاتماً سحرياً بحيث

ستكتشف بفضلها (الخاتم)، فوق جزيرة غامضة ، «الألف»، أي هذه النقطة التي نرى منها الكون كله، وأن أنا كارنينا لا تموت تحت عجلات القطار لأن السكك الحديدية ذات المجري الضيق، في ظل حكومة بوتين، تشتغل بطريقة أسوأ من الغواصات، وحيث، في البعيد

البعيد، وفي ما وراء مرآة آليس، نلمح خورخي لوي بورخيس أثناء تذكيره «فونيس الميموريوزو» بأن لا ينسى ان يعيد أنا كارنينا إلى مكتبة بابل..

هل سيكون هذا أمراً سيئاً؟ كلا، فالأدب فعل هذا أيضاً من ذي قبل، وقد فعله قبل نشأة النصوص المفرطة بوقت طويل، وذلك مع مشروع «الكتاب» لماراميه، والجثث اللذيذة لدى السرياليين، وملبغات القصائد التي وضعها ريمون كينو، والكتب النقال، عند افراد الطليعة الأدبية الثانية، وهذا أيضاً ما تصنعه لعبة «جام سيميون جان».

على أن وجود ممارسة للعبة «جام سيميون» التي تبدل كل مساء مصير «تيمة» (موسيقية)، لا يمنعنا ولا يثبط من عزيمتنا على الذهاب إلى قاعة حفلة موسيقية تقدم فيها «سوناتا بنوتة سي بيمول الصغرى ذات

الرقم ٣٥» وتنتهي كل مساء ودائماً بذات الطريقة. لقد قال أحدهم بأن مزاوله اللعب مع الآليات (الميكانيزمات) النصية المفرطة، تقود إلى التفتت من شكلين اثنين لللمع، أي من الانصياع لمغامرات قهرها شخص آخر، ومن الوقوع تحت الحكم المبرم القاضي بالتقسيم الاجتماعي بين أولئك الذين يكتبون وأولئك الذين يقرأون. يبدو لي هذا الكلام ضرباً من الضماعة، على انه من المؤكد أن اللعب بطريقة خلاقة مع النصوص المفرطة، من خلال تبديل الحكايات والمساهمة في ابتكار حكايات أخرى، يمكنه أن يكون نشاطاً مشوقاً للغاية، وتمريضاً جيداً يصلح للممارسة في المدرسة، وشكلاً جديداً للكتابة يشبه كثيراً لعبة «جام سيميون». أحسب بأنه قد يكون أمراً حسناً، وإذا فائدة تربوية أيضاً، ان تجري محاولات لإحداث تبديلات في الحكايات الموجودة من ذي قبل، كما قد يكون مشوقاً إعادة كتابة نوتات الموسيقىار «شويان» لتتوافق مع آلة الماندولينية؛ فهذا من شأنه أن يكون صالحاً لشحذ الابداعية الموسيقية، ولفهم لماذا كانت رتة البيانو متلازمة إلى هذا الحد مع السوناتا بنوتة سي

بيمول الصغرى، ان ينطلق المرء في عمليات تلصيق (كولاج) يمكن أن يفضي إلى تربية وتهذيب الذائقة البصرية وإلى استكشاف أشكال جديدة، من خلال محاولة وضع تأليف يضم سوياً قطعاً من «زواج العذراء» ومن «أنسات أفينيون»، ومن آخر حكايات من حكايات «بوكيمون»، ففي العمق، فعل هذا من قبل فنانون كثيرون.

على أن هذه الألعاب لا تحل محل الوظيفة التربوية الحقيقية للأدب، وهي وظيفة تربوية لا تقبل الاختزال إلى مجرد عملية نقل للأفكار الأخلاقية، سواء كانت هذه الأفكار طيبة أم خبيثة، أو إلى مجرد عملية تكوين واعاد لحاسة الجمال.

في كتاب «الثقافة والانفجار»، يستعيد المؤلف جورجي لوتمان اقتراحا معروفًا ومستحسنًا لدى تشيكوف، ومفاده انه اذا أظهر الكاتب، في بداية قصة

الادب بضاعة تستهلك لذاتها، وهي بالتالي لا تصلح لشيء

أو نص درامي، وجود بندقية معلقة على حائط، فانه سيكون من اللازم أن تطلق هذه البندقية النار قبل نهاية القصة. وبتركنا لوماتن نفهم بأن المشكلة الحقيقية لا تتعلق بمعرفة ما اذا كانت البندقية ستطلق النار حقاً. فالمسألة بالضبط هي أن عدم معرفة اذا كانت البندقية ستطلق النار أم لا هو ما يمنح دلالة للحبكة. فقراءة قصة تعني أيضاً أن يكون القارئ مأخوذاً داخل توتر، داخل نبض، أن نكتشف في النهاية بأن البندقية أطلقت النار، أم لم تطلق النار، هو أمر لا يقتصر على القيمة المجردة للمعلومة والخبر. فالمسألة هي أن نكتشف بأن الأمور تطورت، حتى النهاية وبطريقة معينة، فيما يتعدى رغبات القارئ. ينبغي على القارئ أن يقبل هذا الكبت، وأن يتحمل من خلاله رعدة المصير. اذا كان لنا أن نقرر مصير الشخصيات، فان هذا سيكون أشبه بالذهاب الى مكتب سفريات حيث سيقول لك الموظف: «حسناً، وأين تريد أن تجد الحوت، في جزر ساموس أم في جزر أليوتينا؟ ومتى؟ وهل تريد أن تقتله بنفسك أم انك تريد أن تكون أحق وهمجها كشخصية كويكغ في رواية مويي ديك؟». العبرة الحقيقية من رواية «مويي ديك» هي أن الحوت يذهب حيثما يشاء.

فكروا في الوصف الذي صنعه فيكتور هوغو لمعركة واترلو في كتاب «اليوساء» فخلافا لحالة ستندال الذي يصف المعركة كما تراها عينا فابريس، الموجود في داخلها ولا يفهم ما يدور ويجري، نجد هوغو يصفها كما تراها عينا الرب، إذ يراها من الأعلى: هو يعلم بأنه لو كان نابليون يعرف بوجود مسيل عند الجهة الأخرى من قمة هضبة جيل سان-جان (لكن دليله لم يقل له ذلك)، لما تعرض جنود ميلو المدرعون للسهق على يد الجيش الانجليزي؛ وبأنه لو قيض للراعي الصغير الذي كان يعمل دليلاً في «بولو» أن يقترح سلوك مسار مختلف، لما تسنى للجيش البروسي ان يصل في الوقت المناسب وأن يحسم مصير المعركة.

يمكننا، بالاستناد الى بنية نصية مفرطة، أن نعيد

كتابة معركة واترلو، مبدلين مجرى الأمور بحيث يقيض القوات الفرنسية بقيادة «غروشي» أن تصل هي بدلا من وصول الألمان بقيادة «بلوخر»، وهناك ألعاب حرب تسمح بالقيام بذلك، وهذا أمر مسلّ جداً. على أن العظمة المأساوية لصفحات فيكتور هوغو تكمن في واقعة أن الأمور (فيما يتعدى رغباتنا) تسير كما يقيض لها أن تسير. وجه الجمال في رواية «الحرب والسلام» هو أن عذاب الأمير اندريه ينتهي بموته، حتى وإن كان هذا لا يعجبنا. الافتتان المؤلم الذي تمنحنا إياه كل قراءة لكبرى الأعمال الكلاسيكية، يعود الى أن الأبطال، الذين كان يمكنهم أن ينجوا من مصير قطيع، يحملهم الضعف أو العناء على أن لا يفهموا في أي اتجاه يسرون، فيلقون بأنفسهم الى الهاوية التي حفرها بأيديهم بالذات. وهذا، على كل حال، ما يقوله لنا هوغو، بعد ان يكشف لنا ما هي الفرص الأخرى التي كان يمكن لنابليون أن يفتنمها في واترلو: «هل كان ممكناً أن يريح نابليون هذه المعركة؟ نحن نجيب بالنفي. لماذا؟ هل بسبب وجود ويلنغتون؟ هل بسبب وجود بلوخر؟ لا. بسبب (مشيئة) الرب».

هاكم ما نقوله لنا كل الحكايات الكبيرة، مستبدلين إذا اقتضت الحاجة الرب بالمصير، أو بالقوانين القاسية للحياة. وظيفة الحكايات «التي لا تقبل التبدل» هي بالضبط ما يلي: على النقيض من رغبتنا في تغيير المصير، تجعلنا هذه الحكايات نلمس لمس اليد استحالة تغييره. وهي إذ تفعل هذا، وبغض النظر عن الحكاية التي تقصّها علينا، فإنها تروي أيضاً حكايتنا، ولهذا نقرأها ونحبّها. فنحن في حاجة الى عبرتها الصارمة والقمعية. يمكن للسردية النصية المفرطة أن تعدّنا وتربينا على الحرية والابداع. هذا أمر جيد، ولكنه ليس كل شيء. فالحكايات «المنجزة من قبل» تعلّمنا أيضاً كيف نموت.

أعتقد بأن هذه التربية على المصير والموت هي إحدى الوظائف الأساسية للأدب. قد تكون هناك وظائف أخرى، على أن هذه لا تأتي، هذا المساء، على بالي.

قراءة الثواب في قصيدة النثر

هرمين ريفاتير

ترجمة: سيد عبد الله *

قصيدة النثر إلى النهج الثاني. في فترات أخرى نلاحظ الحث على اطراح القواعد الشكلية: فالقافية، أو قواعد علامات الترقيم قد أسقطت من الحساب، والوزن المطرد قد حل محله الشعر الحر free verse أما قصيدة النثر فتنتطوي على تغيير أكثر جذرية؛ ويمتد ليشمل النص بالكامل. إنه نوع أدبي نشأ بالأساس على مبدأ الاستبعاد أو الاطراح.

وقد انبثق بصدد هذا النوع تياران نقديان: المدرسة الأولى تمضي بعناد للبحث عن خصائص النظم في قصيدة النثر. والحقيقة أن هؤلاء النقاد فعلياً لم يتقبلوا أبداً فكرة إمكانية وجود ما يمكن اعتباره شعراً بدون نظم، وأن شعراً حقيقياً خارج النظم ممكن وجوده. النقاد المتعسفون من هذا القبيل يقررون بالشعرية في النثر فقط حين يمكنهم الإمساك بما يشبه بنية نظام وزني متخفية، أو حين يعتقدون أن بإمكانهم إثبات أن قصيدة النثر بها الحس الموسيقي للنظم ولكنها تختلف عنه في افتقادها لتساوي طول الأبيات أو للوحدة العروضية. وتحت هذا النوع تندرج مونيك بارنت Monique Parent في كتابها:

سان جون (Saint-John Perse et quelques devanciers) سان جون بيرس وبعض سلفه. وهي هنا تستخدم الصوتيات والدراسة الفيزيائية للأصوات لتثبت أن إيقاعات

منذ بداياتها وقصيدة النثر تند عن التعريف. ويشير اسمها الجامع للمتناقضين إلى السبب الواضح لذلك: الطبيعة المتسمة بالمفارقة والمتضمنة للتناقض. فقد كان بمثابة اسم حركي (مع قليل من اللعب بالألفاظ). كان لابد من أن يحدث شيء ثوري، فقد كانت ثمة ضرورة للانفلات من إسار الشعر التقليدي؛ وكان لابد أن يتم الطعن في الجماليات التي جعلت من النظم العروضي عنصراً جوهرياً في فن الشعر. ويدافع من هذا التطلع كان ما كتبه بودلير في مقدمته إلى أرسين هيو ساي: «من منا لم يحلم في أيام طلوحه بمعجزة نثر شعري يكون موسيقياً بلا وزن ولا قافية؟...».

دائماً ما كان هناك منزعان متعارضان في الشعر: ينحو الأول إلى تزايد الضوابط، والآخر إلى التحرر من الضوابط. وتنتمي

* ناقد من مصر

بيجوي Peggy تعد مؤشرا على أن في نثره كل خصائص النظم. كما أنها تدرس تيمات قصيدة النثر، زاعمة أنها معطيات مضمونية، ولا يمكن ربطها حصريا بقالب النثر، والتي تؤدي نفس الدور في الشعر المنظوم.

أما التيار الآخر فيقر بقطعية حقيقية بين الشعر المنظوم وقصيدة النثر، بيد أنه يهون إلى أقصى حد من أهمية هذه القطعية ويريد أن ينظر إليها من منظور التواصل. وحتى حين كان نوع «الشعر النثري» في طور النشوء، كان لا بد أن يبدو هذا التميز شديد الصعوبة وقائما بدرجة كبيرة على الأشكال التقليدية التي خربت من قبل شعراء النثر الأوائل الذين ناضلوا من أجل جعل أصالتهم ملموسة. والآن، حيث إن التحرر قد تحقق، فإنه كان يجب ألا يبدو أي من هؤلاء - لا النوع الأدبي، ولا نصوصه، ولا المؤلفون - في حاجة إلى مزيد من المطالبة بتعريف قطيعتهم مع القديم، لم تعد هناك حاجة لهذه القطعية لكي تحطي المبرر لخلقهم التجربة الشعرية أو لما حازوا من قراء. فهذا موقف عفا عليه الزمن. فإذا كانت قصيدة النثر نوعا أدبيا معترفا به لدينا، فإنها يجب أن تكون في غنى عن مثل تلك المسحة التاريخية المحضة التي قد لا تتعدى أهميتها الوقت الذي تنتمي إليه.

وصوب هذه النتيجة، التي نراها - بحق - الأكثر جدة، ونفاذا، يتوجه النقاد ذوو الحساسية، أكثر مما يتفقون مع سطور مونيك بارنت. من هؤلاء النقاد، الناقدة التي قدمت العمل الأعلى قامته والتي حققت أكثر الجهود إثارة للتقدير والإعجاب في تأسيس جماليات قصيدة النثر: سوزان برنار. نقرأ في كتابها الرائع:

إنه لضرورة بشكل حيوي لقصيدة النثر أن تكون قصيرة، باعتباره شرطا لقياس وحدة التأثير، ومن خصائصها الكثافة، والمجانبة، والتوجه... القصيدة عالم مغلق، منغلقة على نفسه، مكثف بذاته، وهي في الوقت نفسه، مثل الكتلة المشعة، كيان صغير مشحون بعدد لا متناهي من الإحياءات، وقادر على أن يهزنا في

صميم وجودنا.

لست بصدد التعليق على جمل سوزان برنار الأخيرة: فهي تبدو لي أقرب إلى التأمل الصوفي أكثر منها إلى النقد. ولكنني أريد الوقوف على فكرة الانغلاق: كون نصرا يمكن له أن يكون شعريا دون أن يكون مغلقا، ولكنه سيصبح قصيدة - شيئا مختلفا تماما - فقط إذا ما توفر بشكل جيد على بداية ونهاية من شأنهما أن يحولاه إلى وحدة منظمة. تتحدث سوزان برنار كذلك عن الإيقاع، عن القيمة التعبيرية للصوت، وتؤكد على أن قصيدة النثر هي دائما متحررة شعريا مقارنة بالشعر المنظوم. كل تلك التوصيفات مبهمة وذاتية وانطباعية إلى حد بعيد. وعلاوة على هذا فإن العديد من القصائد تفتقد لخاصتي الكثافة والتوجه اللتين تعزو إليهما قصيدة النثر. فبعض نصوص بودلير، مثلا (Le Joueur du pauvre)، أو (Le Mauvais Vifre)، أو (La Fausse Monnaie)، أو غيرها، طويلة بل ومسبهة نسبيا.

إن ما يستحق الإشارة في تناول سوزان برنار النقدي أنها تحاول أن تعرف القصيدة بوصفها نصا محكما: في حين أن النقاد السابقين عليها لا يفعلون ذلك. ومع ذلك تظل السمات التي تعزو لها لقصيدة النثر كما لو كانت تنزع إلى إهدار طبيعتها النثرية. فأنا أريد أنألا يمكننا التخلي عن التلاقي الجوهرى بين الأضداد: إنها قصيدة، نعم، ولكنها قصيدة نثر. فالقطعية الأصلية مع النظم تظل المبدأ الفعال لهذا النوع، والأساس في تعريفه، بل والأساسي كذلك في تلقيه من قبل القارئ. فما يتبدى له على الفور هو النثر، إنه يقرأه دون أن يشعر بما يكر صفو القراءة. ومع المضي قدما في القراءة تتكشف له خصائص معينة تقتضي إعادة القراءة على نحو شعري. إن ما أقصد إليه، إذن، أننا نجد، في أثناء ممارسة قراءة قصيدة النثر، في طلب مفاتيح اللغز من أجل ذلك التفسير.

إن هناك - في الحقيقة - مستويين من القراءة: قراءة تقتصر على فك شفرات النص، وهي قراءة ناقصة. وقراءة حقيقية شبيهة بتأدية العازف للنوطة

الموسيقية. فحين يعزف عازف البيانو يَفك شفرة العلامة على النوتة ويترجمها إلى عزف في الآن ذاته. القراءة، من ثم، عمليتان متزامنتان لفك الشفرة وللتحقق من خصائص معروفة ومألوفة بالفعل، من رموز تكثرست طويلا، من صور يقارنتها القارئ تلقائيا بالنماذج الطازجة التي يقدمها له النص الراهن. وهي المرحلة من التفسير التي يلاحظ فيها القارئ عناصر معينة من النص يتكرر حضورها. قد يكون التكرار كليا أو جزئيا - ترديد صريح لكلمة أو عبارة - أو على صيغة تكرار الصداقة^(١)، حيث يقول النص الشيء ذاته بصيغ عديدة متنوعة، تماما كما في حالة القافية في النظم، على سبيل المثال.

إن إدراك الثوابت (٢) يعد، فيما أزعم، العامل الذي يجعل القارئ يشعر بأن النثر الذي هو بصدده نظام مغاير لذلك النثر المحض. هذا العامل يجعله واعيا بأن ثمة تنظيملا يقضي على النثر - إيقاعاته، وتنوع جملة، وانعدام للضوابط المكرسة سلفا فيه - على الزعم من أنه، في الوقت نفسه، يشتمل على المعنى والشكل. إنه تنظيم يصل النص كاملا ببعضه من بدايته إلى نهايته في وثاق واحد، صانعا الانغلاق الذي يمنح القصيدة تعريفها الأولي. تنظيم من شأنه أن يحكم وثاق النص بحيث لا

يكون ثم إمكان لجعل القصيدة تتبدى سابقة عليه أو لاحقة له. ومن هنا فإن هذا الإدراك للثوابت لابد أن يكون له على القارئ التأثير ذاته الذي تولده للقصيدة الغنائية Ode أو السوناتة Sonnet

والثابت يتنوع إلى حد بعيد، وربما يتخذ كل ضروب الأشكال الممكنة. فقد يكون إحالة مباشرة إلى نص آخر، وهنا نكون بصدده واقعة تناصية، كما في النموذج الأول الذي سوف ننظر فيه. أو ربما يكون صورة بلاغية، أو توازيا، أو نقطة التقاء لسلسلة من الصور، كما في قصيدة رامبو التي سنحللها. هذا التنوع في الثوابت هو، في الحقيقة، ما قادني في

اختياري للقصائد التي سأحاول تحليلها.

ولأبدأ بنص ليس من قبيل الشعر الرائع؛ ولكنني أستخدمه لقيمه التاريخية. فهو يشكل جزءا من الكتاب الأول لما سميت فيما بعد «قصائد نثر»: حيث رأى فيها نقاد القرن الثامن عشر النماذج الأولى للنوع الأدبي الجديد.

القصيدة بعنوان (Sur les rochers de Chevreton) (على صخور شيفرمورت) وهي من نصوص «جاسبار الليل» لبرتtrand. وقد كان هذا الشاعر مدركا على نحو مبهم بأنه كان يكتب «شيئا جديدا» بدون أن يكون قادرا بالفعل على تعريفه لمعاصريه. ويعددها فترة

كبيرة سوف يدرك بودلير كتاب «جاسبار الليل» باعتباره كتابا لقصائد النثر: وكان بودلير من ابتكر هذا التعبير، على الرغم من أنه قال بأن قصائده النثرية القصيرة (Petits poemes en prose) كانت مختلفة. لقد رأى بودلير أنه كان يفعل الشيء نفسه الذي فعله برتراند، حتى وإن كان التباين بينهما بعضي لأبعد من مجرد المضمون. وهذا يعطينا مبررا إضافيا لندشد طبيعة قصيدة النثر في موضع آخر غير التصنيف النظري المكرس.

لقد اخترت قصيدة «(Sur les rochers de Chevreton)» لسبب آخر أيضا: فهي واحدة من القصائد التي علق عليها سانت بيف في مقدمته لـ «جاسبار الليل» التي كتبها عام ١٨٤٢. فقد اختار سانت بيف هذه القصيدة لأنها «تطرح بطلاوة ساحرة التأمل عن كتب للواقع الموجه».

وليس من شك في أن القيمة الشعرية لهذه القصائد بالنسبة لسانت بيف تكمن في هذا التأمل في واقع شعري، في تجربة عاطفية. إنه رمز كامن تماما في مجموعة الأكلبيشيات الغنائية. تأمل شخص منعزل في مشهد طبيعي، قفر وموحش. وبالنسبة لسانت بيف، وبشكل واضح، فأيا كانت الطريقة التي كُتِب النص عليها، فسوف يكون شعرا إذا ما كانت الأشياء

قراءة قصيدة النثر

تتم على مستويين

من القراءة، قراءة

تقتصر على فك

شفرات النص، وهي

قراءة ناقصة.

وقراءة حقيقية

شبيهة بتأدية العازف

للنوتة الموسيقية

والأفعال المصورة فيه شاعرية.

يشير برتراند في هامش شارح للعنوان إلى أن Chevreton تمثل مساحة نصف ميل من Djo إنه يؤكد على هذه التفصيلة، فيما يبدو، لكي يؤكد على مدى مصداقية الأحاسيس الوجدانية المعبر عنها في القصيدة.

نحن نعرف أن هذه الصخور موجودة، وأن برتراند اعتاد التجول بينها، وأنه كان حزيناً هناك. فالعنوان موضوع بوصفه برهانا على المصداقية: والنص يتم قبوله كقصيدة بقدر ما يعيد سرد تجربة معيشة يمكن للقارئ أن يتأملها وجدانياً.

عند صخور شيفرمورت

وأنا أيضاً صرت ممزقا بأشواك هذه الصحراء، وأترك هناك في كل يوم جزءاً من جسدي. - «الشهداء»
ليس لك هنا أن تتنشق طحلب شجر السنديان، وبراعم شجر الحور، ولا هنا تدمم النسائم مع المياه سوياً بحب.

لا أرى، في الصباح بعد المطر، أو في المساء وقت الندى: وما من شيء يُطرب الأذن سوى صياح طائر صغير يرتجي نَضْل العشب.

صحراء لم تعد تسمع صوت يوحنا المعمدان، صحراء لم يعد يسكنها الناسك أو الحمامة.

وهكذا، فروحي قفر، على حافة الهاوية، حيث طرف إلى الحياة وطرف إلى الموت، وأنا أطلق تنهيدةً باتسة.

الشاعر مثل نبات اللبلاب الذي يربط نفسه، وهو هزيل وسهل الكسر، بالفرايت، ويتطلع إلى الشمس أكثر مما يتطلع إلى الأرض.

ولكن واحسرتاه! لم تعد لدي شمس منذ أن غربت العيون التي بشت الحرارة في عقبرتي!

(٢٢ يناير، ١٩٣٢)

إن ما لا يراه سانت بيغ هو أن Chevreton في القصيدة

بها مما يربطها بكلمة «صخور» التي تتقدمها، أكثر مما يربطها بالبقعة الجغرافية التي تشير إليها. وأياً ما كانت الطريقة التي قد يعملون بها على طرح حقيقة واقعة وقابلة للإثبات، فإن هذين الدالين (rochers) و (chevreton) يعملان على نحو شعري ليكررا مرة أخرى، وينوع من عدم المباشرة، مفهوم الصحراء، بمعنى مكان جذب قاهر. إنها ليست مسألة تأثير لواقع، أو لمصداقية مضمونة، ولكنها بالأحرى تنوع شعري على كلمة «صحراء» desert

إنه كسافل، لا يوارى برتراند إحالاته. فالاقتباس الاستهلاكي يدفعنا لدعا للرجوع إلى نص شاتوبريان (Chateaubriand (Martyrs I, p. 336) «الشهداء». إنها فيليدا التي تتكلم: الراهبة الغالية [الفرنسية] تتفجع على حبها غير المتبادل لإيودور، النبيل الروماني المسيحي. إن عاطفتها محرمة بشكل مضاعف: من كونه عشق راهبة وثنية لمسيحي من جهة، ومواطنة غالية [فرنسية] لروماني مستعمر من جهة أخرى. وهكذا يطرح الاستهلال سلفاً ندب عاشق(ة) لحب مستحيل.

ولأستشهد بالمنولوج السابق على هذا الاقتباس: تقول فيليدا: «لو أنك أحببتني، أي مسرات كانت ستفمرنا ونحن نجوز تلك الحقول! أية سعادة أن أقيم معك في تلك الطرق المنعزلة، مثل الشاة التي ظلت خُصِّل صوفها عالقة على هاتيك الأشواك..»

العالم بالنسبة لمن يعشق ولا يبادلُه أحد العشق يكون أرضاً خراباً موحشة. العشاق ينشدون العزلة، التي تغدو «صحراء» desert حين تكون وحيداً. تلك الفكرة (العزلة = الصحراء) في نص برتراند متحققة من خلال نفي وجود نقيض الصحراء. والعكس تماماً يحدث في مفتتح قصيدة هوجو «حزن الأوليمب»

(Trieste d'Olympie)

لم تكن الحقول سوداء، لم تكن السماوات معتمة، كلا، كان للأنهار متألقاً في سماء صافية بلا حدود.

إن كل شيء ها هنا مطروح في صيغة نفي للحزن، ويبقى الحزن قائماً. أما في (Sur les rochers de Chevreton)

لاصحراء - إذا جاز لي أن أصوغها على هذا النحو - متحوّلة إلى صحراء عبر إنكار مضاعف. الوصف هنا مصاغ من عناصر البهجة التي ينفيها النص - «لا يمكن هنا أبداً أن تتنشق طحلب شجر السنديان، ويراعم شجر الحور، ولا هنا تدمم النسائم مع المياه سوياً بحب» - الذي يفتح البقاء لشيء من قبيل ذكرى للحياة قبيل أن تتحول إلى صحراء. ولكن ما الذي يقوله نص شاتوبريان؟ إنه الشيء نفسه في الحقيقة، وأنا بودي أن ألع على حقيقة أن المتناص من نص برتراند مع نص شاتوبريان يحذو حذوه كلمة بكلمة.

«قل لي، هل سمعت أنين النبع في الغابات ليلة الأمس، وعويل النسيم في العشب الذي ينمو على نافذتك؟ حسناً، إنه كان تنهدي في هذا النبع وفي هذا النسيم! لقد تبينت أنك أحببت مهمة المياه والرياح».

في قصيدة برتراند، هذه الصحراء الصرف، وهي في الحقيقة عزلة باطنية موحشة، ناشئة أيضاً من خلال تلميح تناسي آخر، وهو إنجيلي هذه المرة. صحراء برتراند لا تقابل بصحراء شاتوبريان وإنما بالنموذج الأولي للصحراء في العهد الجديد، حيث صوت النبي الضائع في الغلاء (٣)، وحيث البذرة، كما في المثل الرمزي، تسقط فوق الصخرة فلا يمكن أن تنبت. الفقد الموهل، الفراغ الكلي للحياة من دون المحبوب حيث لا يكون للمحب من يتكلم معه، هذا الصمت، هذا الخواء، يزداد بروزاً من خلال التعرّيج على تناص المعدادن. بل والأكثر تأثيراً، الصوت الصارخ الذي يصرخ سدى (الصوت الصارخ في البرية)، هذا الصوت نفسه صامت: فهو لا يزال في الصحراء لكنه لم يعد يصرخ. إنه السكين بلا نصل ويمقبض ضائع، كما في ابتكار الألماني الساخر ليشتنبرج.

وتصف العبارة التالية الروح التي لا حياة فيها، الوحشة التي لا حدود لها: «على حافة الهاوية، حيث طرف نحو الحياة وطرف نحو الموت، وأنا أطلق تنهيدة باناسة». في نص شاتوبريان لا تزال فيليدا تقول: «وحين لا يعود لي وجود... سوف تكتب لي رسائل

وسوف حتى تتبادل الحديث (ندردش)، على أي جانب من القبر، ويبدو الأمر كما لو أن برتراند يجعل صحراء فيليدا أكثر من مجرد صحراء. إن نصه يعدّ ضرباً من المزايدة أو المغالاة على نص شاتوبريان. في قراءتنا لبرتراند اليوم، لا نتجاوب مع الوصف الساذج، أو مع رمزية التمثيل المباشر لواقع الصحراء. فالقارئ يتجاوب مع الصحراء من خلال نص آخر: ذلك النص الذي يقرأ للقارئ النص الراهن في مقابله، ولا يمكن للقارئ تفادي مقابلة النصين ببعضهما لأن الاقتباس الاستهلاكي يفرض عليه قراءة تزامنية للنصين معاً. وما تؤكد القراءة المزدوجة هو أن كلتا الصحراوين جغرافيتين على المستوى الظاهري فقط، فصحراء سيناء وصحراء ديجون Dijon مجرد حيلة. القراءة المزدوجة توضح بجلاء أن الصحراء هي صحراء في داخل النفس، وهو ما عبر عنه لامارتين بالفعل: «أن تفقد لوجود فرد، وكل شيء خلو ممن يأمله».

الآن نرى أهمية الاقتباس الاستهلاكي: فحالما نتعرف على نص شاتوبريان، يبدو نص برتراند وكأنه صيغة للمبالغة من نص الشهيد Les Martyrs هذا التأويل بعيد كل البعد عن ما قام به سانت بييف، الذي يرى الاقتباس الاستهلاكي مجرد حيلة، أو بومبونة (٤) pompon كما يسميه. بالعكس، فالأقتباس الاستهلاكي شيء جوهري: فقراءتنا كلها للقصيدة تعتمد عليه. إن هذا الاقتباس الاستهلاكي هو الذي يمنح النص ثوابته ويجعل منه قصيدة.

الثابت من الممكن أيضاً أن يكون تقاطعاً لسلسلتين من المترادفات، كما في حالة قصيدة رامبو Ombres، التي سنطالعها الآن.

الأخاديد، آثار العجلات على الأرض اللينة،

على اليسار، ينبّ فجر الصيف أوراق الشجر والضبائب والأصوات في هذا الجانب من الحديقة، والنحدرات على اليسار تستبقي في في أشجار الألقندر الآلاف من الأخاديد العجلى على الطريق

الربط. مركب من الأعاجيب. كل هذا: مركبات مختلطة بحيوانات مزينة بالخشب الذهب، صواري وأشعة مشرقة الألوان، عدو شديد لعشرين من خيول الحليبات المرقطة، وأطفال ورجال فوق الدواب المدهشة؛ عشرون عربية، مزر كشة، ومكسوة، ومزينة بالورود كعربات العصور القديمة أو الحكايات، المحملة بالأطفال المزدانين نحو الضواحي الريفية، حتى التوابيت تحت أودية الليل تشب بأنواطها الأبتوسية، مندفة إلى هرولة الأفراس السوداء الكبيرة.

إنني أطرح هذا النموذج الثاني لأنه يبدو بالنسبة لي حالة من الصور المتباينة ظاهريا، والتي تُدرَك في آخر الأمر كسلسلة متصلة. هذا التواصل الشكلي الذي يتم إدراكه، ولكنه غير مفسر بالضرورة، يمثل المعادل لتحدي الوزن المتمثل في غياب العروض. إنها تكمن في اتحاد سلسلتين من المترادفات في ختام القصيدة، معطيا لتلك الصور الثنائية تعقيدا في المعنى يربط جداول الخيوط التي يحاك منها النص. وهذا التلاقي النهائي، هذا التحويل لخاتمة تبدو مجرد خاتمة طبوغرافية، هو المكون النصي الذي يفسر صيغة الجمع في العنوان. لا أعتقد أن أحدا قد علق أبدا على هذه النقطة، ولكنها هي التي تستكمل توضيحي.

السلسلة الترادية الأولى هي متوالية مرادفات «السرعة»: وهي تبدأ بـ «الأخايد العجلى» وتستمر مع «عدو شديد»، بل ويمكنني القول بأنه «عدو شديد لعشرين من الخيول المرقطة». في الواقع، فإن نظام التمثيل الأدبي للواقع على هذا النحو يؤدي هنا معنى أن عدو عشرين حصانا يعطي شعورا بأنه أسرع من عدو حصان واحد، أو من العدو في عمومه. المتوالية الترادية للسرعة تنتهي بتوابيت «تشب نحو الهرولة» تلب، أو بالأحرى، تلبج الأوج. إن الهرولة - على وجه الدقة - أبطأ من العدو؛ ولكن «نحو الهرولة» أضافت إلى الفعل التعبير عن ازدياد السرعة النهائية وخفة الحركة في «تشب» man الأكثر أهمية، أن هذه الحركة

تعطي إحساسا بأنها سرعة قصوى لأنها غير اعتيادية بالمرّة، ومستغربة جدا في صلتها بالتوابيت. هذه الغرابة في حد ذاتها موظفة بصورة هزلية من قبل لافونتين في قصيدته Le Cure et le mort «الخوري والميت»: «خوري كان مبتهجا وهو في طريقه لدفن هذا الرجل الميت على عجل». يستخدم رامبو هذا التنافر لا ليدع معنى هزليا وإنما فانتازي.

وتقودني هذه الوسيلة إلى السلسلة الترادية الثانية، متوالية الفانتازيا أو الحلم. إنها تبدأ مع «مركب من الأعاجيب» وتمضي قدما مع «حيوانات مزينة بخشب مذهب» وال «مركبات» التي تشبه «العربات [الفخرة التي تجرها الخيول]»، تفصيلتان تدعمان كونه وصفا لألعاب السيرك والحواة، ولكن قراءة ثانية سوف تعزز انطباعنا عن الفانتازي. هذا الانطباع، الذي ينشأ في البداية بعيدا عن فكرة «الأعاجيب»، ناتج عن مشهد «الدواب المدهشة» متبوعا بمشهد «العربات [الفخرة التي تجرها الخيول] في العصور القديمة أو الحكايات حتى تكون «الحكايات» مشابهة لـ «الأعاجيب». وتصل السلسلة لذروتها مع ظهور المركبات، ليس فقط في اقترانها بالعربات الميدانية، ولكن فعليا في مطابقتها لها: «حتى التوابيت تحت أغطيتها الليلية». وبالتأكيد فهذه المظلات تخص الخيول التي تجر عربات الموتى المغطاة بغطاء أسود. ولكنها كذلك مصاغة استعاريا من خلال النقل من black «أسود» إلى «night» ليلي». والاستعارة كفيلة بمنع الوصف تلويحا للفانتازي، إنها تؤكد وتلج على كيف ينبغي أن تبدو التوابيت مهيبه في مركب مقصود منه إضفاء البهجة للصغار والكبار.

وفي النهاية، فالفانتازي يؤيده، على نحو مبالغ، السباق الذي تجري فيه التوابيت. فالموكب الجنائزية بطبيعتها متوانية وريضة، كما في القصيدة الرابعة لبودلير من «سأم باريس»:

وموكب جنائزي طويل، بلا طبل ولا موسيقى، يسير ببطء داخل روجي.

يفسر أبدا، هؤلاء الذين يقولون إن عمله لم يكن مفهوما. كذلك لم تفسر صورة «موكب من الأعاجيب»، المتجسدة بجرأة من خلال كناية «الأعاجيب»، المجردة من تجريديتها ومردودة إلى دلالتها المسرحية. بمعنى أنها ترد إلى الدلالة التي تحتم عليها أن تكون في نص للخيال أو الهلوسة.

إن كل ما كنت أناقشه تتم إضاءته من خلال صيغة الجمع «الأخاديد» *omiere* ففي صيغة الأفراد كانت الكلمة ستقدو ذات معنى أخلاقي واستعاري: عادات سيئة، وكساد أخلاقيا(٥). أما في صيغة الجمع فإنها واقع آثار العجالات على الطريق. هذه الحقيقة

المرئية واللموسة هي حقيقة عن الغياب. إنها الآثار التي يخلفها العبور السريع خلفه، واللمحة الخاطفة للسباق إنما يقوم بها المتفرج الذي تخلفه وراء ظهرها. من هنا فإن العنوان، بصورة أولية، يوحي فعليا بالتوتر الشعري للنص: فالأخاديد المحفورة على الطريق تعد سبيلا للإفصاح عن الحضور المتخفي للمركبات التي هي - حرفيا - قد مرت. إنها طريقة معكوسة للتصوير، عن طريق وسيط: آثار العجالات المخلّفة على الطريق، الطبيعة التخيلية لهذا الاستعراض، والطبيعة الفانتازية لهذه الرؤية. وبذلك فإن الخاصية الشعرية للنص غير منفصلة عن اتحاد فريد بين سمات شكلية وسمات ثابتة. قد تكون ثوابت للنظم أو العروض، ولكنها هنا خاصة بهذا النص لأنها تعتمد كلية على مغزاه.

شاهدي الأخير سيكون من نص

كلوديل (معرفة الشرق)؛

من أحد الأسنان، غالبا التي ألقيت خطأ في مكان ماء، من بين تلك التي يأمرها كادموس في حرث طيبة، وُلد صبار رهيب. جلته الشمس، جندي المشاة هذا، من أرض ضارية. إن له قلبا السيوف، مزهر بزئار أخضر بحري. إنه حارس القفار، بلون البحر

السرعة في قصيدة رامبو، كما أثرت من قبل، خروج على المعتاد يمكن أن يكون شيئا بقصيدة لافونتين، كما أن قصيدته يمكن أن تنحو نحو السخرية وتفسر بوصفها مزجية. غير أنه إذا كان السياق لا يسمح بمثل هذا النزوع الهزلي، إذا كانت الدعابة متعذرة، فإن ما هو مناسب للطبيعة - من ثم - يغزو المشهد. أنا أنكر مشهدا من فيلم «دراكولا» حيث يرى مسافر تائه عربة موتى تعدو بها الخيول في أرض مقطوعة الشجر يغمرها ضوء القمر، وكانت الخيول سوداء كما هي في قصيدة رامبو.

الآن ندرك كيف تحقق الغاتمة ذلك التأثير. فالمتواليات الترادفية للسرعة ومتواليات العجائبي مربوطتان برباط مهم يحول السباق إلى موكب عربات فانتازي. وباستخدامي لعبارة «موكب عربات فانتازي» فإنني أستحضر للذهن تيمة مألوفة موظفة كثيرا في الأدب لإضفاء الانطباع بالخارق للطبيعة. ولكن إذا كنا سنبتدئ بالمتواليات الثانية، فإنه بإمكاننا كذلك القول بأن السباق بمثابة منظر عابر يلوح، أو حلم خاطف.

إن المزية الشعرية في النص، أو ما يجعل من هذا النثر قصيدة، هو أنه في داخل تصوير شديد الانتماء للواقعية، أو على الأقل واقعي،

تكون مجبرين على الإقرار بوجود ضرب من التخيل أو الإيهام، حلم أو رؤيا يقطعه. إن الخاصية الشعرية تكمن في التوتر الحادث بفعل مخالفة للواقع، تصوير، للحظة، واقعا. وينبغي أن أؤكد على أن هذا التوتر التوليدي للشعرية يكمن برمته في تراكم المتواليات معا، في هذا الثنائي من التقيد بالشكلية للنص، وفي الغاتمة التي تحقق هذا التراكم. إن خاصية شكلية ستكون ملحوظة كذلك في المكونات النصية المولدة للمتواليات الترادفية:

الجمع بين الأضداد ملاحظ من قبل كل النقاد ولكنه لم

في قصيدة النثر القالب مخلوق ومرتبجل إنه يخلق هيكله في النص في اللحظة التي يتم فيها إدراك عناصر متكافئة مع بعضها البعض بفضل المعنى

رائع لتصوير دقيق: الفانتازي الميثولوجي، وصورة استعارية من عالم النباتات.

إن دراسة الصبار يعززها نعته بـ «صبار رهيب» فهو يضفي على الموصوف دلالة القوة لكونه خفيفا، ومكتسبا قوة إضافية مجاز *oe hoplite* التي تعني «جندي المشاة اليوناني المدجج بالسلاح»، ولأن حرف (h) غير منطوق في الكلمة الفرنسية فكان لابد لأداء النطق أن يكتب *oe hoplite* بيد أن كلوديل في الغالب يوظف الصيغة المخالفة للقاعدة: إنه يغازل اللغة اليونانية. ففي اللغة اليونانية ثمة تلفظ أساسي يدل عليه أداء صوتي يسمى التلظظ الأجلش *rough breathing*، على العكس من عدم النطق أو غير الملفوظ. *smooth breathing* هذا التلظظ المنطوق في اليونانية يقابله حرفيا في الفرنسية حرف (h) الاستهلاكي. ولكن هذا الحرف (h) ليس منطوقا دائما، وفي حالة كلمة *hoplite* فإنه ليس منطوقا. ويجعله منطوقا يخلق كلوديل أثرا صوتيا يستثير شيئا موجعا. إن تسمية طريقة في النطق بالتنفس (*breathing*) أمر شاذ: فهو يذهب بالسمة الإنسانية في «التنفس» إلى مدى أبعد عند نعتها بكونها رقيقا *smooth* أو أجشأ *rough*، ولعب على الكلمات يغدو ملائما. ويفضل التناص مع اليونانية، تبدو (*oe hoplite*) وكأنها تجسد وحشية الجندي البربرية. هذه الوحشية تتصاعد مع المجاز «أرض ضارية» (*sol feroce*)، الذي يجعل الشمس هي المولدة لوحشية الجندي المفرطة.

إن كلمة «قلب» في «قلب السيوف» مؤلفة من تركيب لفظي من ثلاثة عناصر: وهذا التركيب وحده كان كافيا لإثبات أن لغة النص لغة شعرية. ولكن النثر الشعري يمكن أن يتحقق خارج النوع الأبسي الذي يشغلنا هنا. إن ما لا يزال يتحتم إثباته هو كون شعرية الأجزاء المكونة للنص متصلة بخاتمته. في غضون ذلك فلنرى ما الذي يتألف منه هذا التكوين المركب. إن كلمة *Coeur* «قلب» تحمل معاني مختلفة في سياقات ثلاثة: السياق الإنساني، والنباتي، وفي سياق

والدرع، يسطفي في كل مكان الصفائح الشوكية لمناشيره المهيولة. ولزمن طويل سوف يظل ينشر مسحاته، صفا وراء صف، إلى أن - عندما يصير مزهرا - يموت. إلى أن يظفر العضو الزهري من قلبه مثل صبار، ومثل شمعدان، ومثل الراية المغرزة في قلب آخر فيلق على ساحة النزال.

إن موضوع القصيدة هنا هو الصبار *aloë* ولأقل مباشرة إن عالم النباتات سوف يُصدم من تسمية هذا النوع من الصبار *aloë* فكوديل يستخدم التسمية الخطأ. فهو بالتأكيد يقصد الصبار الأمريكي (٦) *agave*، ولكن استخدامه هذا خطأ شائع جدا. وسان جون بيرس يقوم بالخطأ العكسي، إذ يطلق على الصبار الفعلي *aloë* اسم الصبار الأمريكي *agave* وعلى كل حال، فإن كلوديل وأغلب قرائه يتصورون الصبار *aloë* بوصفه نباتا ضخما، وأشد ضراوة بكثير من الصبار المألوف *cactus* الذي تصوره كتب النباتات مثل السيف. ويمكننا أن نرى كيف من السهل الانتقال من تصوير لنبات إلى صورة بطل مدجج بالسلاح من رأسه حتى قدميه. إن سيمون دي بوفوار تدرك أن الصبار *aloë* ليس هو نوع الصبار الأمريكي، بيد أنها تتوصل إلى نفس الصورة الضارية للصبار التي توصل إليها كلوديل: ففي *Menderins* تتحدث عن الصبار قائلة «الذي يطعن الأرض».

لذلك، فإنه ليس مستغربا أن يستحضر الصبار أسطورة كادموس في ذهن كلوديل. ففي الأسطورة اليونانية كادموس هو الأب المؤسس لطيبة، بعد قتله للثنتين يجذب أسنانه في الحقول. وقد تم استدعاء هذه الأسطورة كذلك في قصيدة نرفال: (*Deffiance*) والكهف، المشووم على الزوار الغافلين، حيث ترقد الجذور القديمة للثنتين المهزوم. من تلك الأسنان التي بذرها كادموس، كما تبذر حبوب القمح في الحياض، يطلع محاربون مسلحون. ذلك كل ما يحتاجه كلوديل ليكون صورة كائن ولد فعليا من بذرة - الصبار - ذلك الذي أنعمت عليه الطبيعة بالسورف. إننا هنا أمام مزج

ذلك النبات الشوكي على وجه التحديد. وقد رأينا على المستوى الإنساني أن الصبار كان مشابهاً للمحارب اليوناني. وعلى مستوى النبات يمثل اللب، قلب الشجرة؛ فمجاز الإزهار قد ارتبط بصلات استعارية تؤنسها «قلب»، «عضو» عاكسة حيوية الشجرة. وفي نهاية الأمر فإن كلمة «قلب» تحمل على مستوى يتوسط ما بين النباتي والإنساني، ناتج عن اللعب بالكلمات في صيغة «قلب [النبات] الشوكي» التي ينبغي أن ترد على الذهن لأن كلمة «الشوكي» واردة في النص. فقلب النبات الشوكي لوس فقط هو اللب لثمرته اللذيذة، بل إنه كذلك استعارة للقلب الإنساني المتقلب. إنني لا أزعم أن كلوديل يحاول جعلنا نعتقد في صبار من نوع ما يتسم بالقسوة؛ بما يعني القلوب الفادرة القاسية تجاه محبيها. فهذا أمر سخيف. ولكنني أزعم أن كلا من الصلتيين الحرفية والاستعارية بين كلمتي «قلب» و «شوكي» تجعل من الممكن لكلمة «شوكي» أن تعزز وتحفز كلمة «قلب» ل تمنح «القلب» واقعية وحياءً ندعمان تشخيص وتجسيد «المحارب اليوناني» hoplite

إن الغرض الموضوع للنص هو تكوين صورة المحارب اعتماداً على أية زريعة، ولو من دون أدنى قدر من احتمالية الصدق. وهذا الهدف المحدد صارخ الوضوح في مسألة «لون البحر والدرع». فلون البحر في الحقيقة تم تحفيزه دلاليًا من خلال الوصف «الأخضر البحري». فالأخضر القائم هو لون أوراق الصبار والقاموس يعرف هذا اللون بأنه لون البحر. بيد أن «لون الدرع» لا وجود له مع ذلك اللون، وله فقط تحقق شكلي: في إطار الجناس الاستهلاكي alliteration، حتى لو كان جناساً صوتياً، بين البحر (de mer) والدرع damure لا يصاغ لشيء سوى الرغبة في عمل سيمترية symmetry ومن الجدير بالذكر أن هذا الفراغ داخل الجملة، الذي استهل بإغواء السجع والتكرار، تم ملؤه تلقائياً بكناية الجندي: فارتداه الدرع يكرر على المستوى الأسلوبي ما كان النص يكرره منذ البداية: أن الصبار يشبه

محارباً رهيباً.

ويتولد التأثير ذاته من عبارة «الصفائح الشوكية لمناشيره المهولة»، التي تنقل إلى الحقل المعجمي لبستان مسالم وإلى معجم العُد الجرفية ما كان معبراً عنه من قبل في لغة حربية. فالمنشار يمثل لدى الجرفي ما يمثله السيف بالنسبة للمحارب. فتحويل الدال transcode قائم على مشابهة جزئية. خاصة القطع فيهما.

إن الجملة الأخيرة كلها تعمل على إبراز الكلمة الأكثر لغتاً للانتباه: المسحة herse إنها لافتة للانتباه بدءاً؛ لأنها تتجاوب في نطق الحرف h فيها مع hoplite فتكرر التقاء الحرفين الصائتين في (sa herse) (Ge hoplite) يعزز الصلة بينهما: الأولى تمثل الصورة المجازية للمحارب والثانية تمثل الكناية لتلك الصورة المجازية. وتفوق المسحة، بوصفها كناية، كثيراً، مجرد الأداة الزراعية التي هي دال عليها: فالمسحة - أيضاً - تكتسب شراسة الصبار. هذا ما تفعله على ثلاثة مستويات في الآن نفسه: ذلك أن كلمة مسحة herse تعد مفصلاً من نوع ما، رابطة تتقاطع عندها ثلاثة سياقات دلالية، ثلاثة مشتركات من الأفكار التي تعود جميعها إلى الصبار. وهو نوع الرابطة نفسه الذي وصل ما بين متوالياتي السرعة والعجانبة في قصيدة رامبو. ويتكئ الارتباط بالصبار على المعاني المعجمية الثلاثة لكلمة «المسحة»:

١. «أداة من أدوات الزراعة مجهزة بصفوف من الأسنان».

يقول نص كلوديل: «سوف يظل يشهر مسحاته، صفا وراء صف».

٢. شبكة التحصين، قضبان حديدية تستخدم لحماية مدخل حصن.

وبذلك تستعمل المسحة كناية عن التحصن. والصبار، باعتقاره كلية لرقه وهشاشة النبات، يكون محصناً جيداً. إن الكلمات (صاربي، رابية)، و (أشعاء آخر مربع) Le dernier carre ترتبط بالمعنى الثاني للمسحة. وعبارة

«آخر مربع» مصطلح حربي مستمد من التكتيكات الحربية القديمة: حيث كان الجنود المشاة يصفّون على شكل مربع كحصن يشري، فيصنعون بأجسادهم متراسا (عبارة «مربع واترلو الأخير» كليشي مألوف للدلالة على خندق المقاومة الأخير).

٣. وأخيرا، يولد المعنى الثالث للمساحة *herse* الصورة الوحيدة للصار التي تفلت من مجاز الحرب وتعد في الحقيقة شاذة عنه: «الشمعدان المفرغ» [شمعدان الكنيسة أو المعبّد] وهذا تمثيل دقيق للحالة النباتية، لأن جزء الصبار وأوراقه المنتشرة تمثل في الواقع صورة لقنديل ضخم ذي فروع عدة. مخلصا للواقع كما هو، ويبعد عن الحرب أو ما يتعلق بها، لا يزال هذا المعنى يكرر الثابت الشكلي مبتدئا بـ «المساحة» *herse*، التي يتمثل معناها القاموسي الثالث في: «شمعدان الكنيسة الثلاثي بأسنان لإحكام على الشموع».

إن الكلمات المحورية في النص هي: كادموس *Cadmus*، البطل المحارب والذي يبدّر البذور كذلك، والمساحة *herse* التي عرضنا لمعانيها المتعددة توا: تلك الكلمات تعطينا مفتاح النص كقصيدة نثر. ومن خلال تلك الكلمات الركائز أو المحورية يتقاطع السياقان المحارب/النبات: وصيغة *tendant enracine* (الراية المغروسة) هي الصيغة النموذجية كشاهد، لأنها قاسم مشترك بين السياقين في الآن نفسه.

إننا نرى الآن، في لعبة الانتقال هذه من شيء إلى شيء، أن كل الدوال تتلاقى في الوقت نفسه بمدلولات عدة. فالنص يبدأ مع صورة للحرب وينتهي على النحو نفسه تقريبا.

بيد أن هذا الافتراض لا يكون ظاهرا إلا من جهة المعنى. ولكن فلنختبره من جهة الشكل. يبدأ النص بكلمة «سن» *dent*، السن الوحيد الذي له صلة بالموضوع في سياق نباتي لأنه السن الوحيد الذي يعني كذلك «البذرة». وقد مضى النص بكلمة سن إلى مدى أبعد بواسطة «المساحة»: بأسنانها الحادة في معانيها الثلاثية. مرادف متصل بالنظم يسري خلال

الصور والأصوات المتنوعة لهذين المتواليتين أو السياقين المزدوجين. فالمتواليات تجعل من النص تنويعا على موتيفة واحدة، موتيفة توازيمها ذو صياغة مركبة من خلال التعبير المتداول: الصبار محارب «مدجج بالسلاح حتى الأسنان».

هذا المقطع الشعري المكتفي بذاته يمثل فكرة خيالية عن قتالية النبات، وتشكل جزءا من قصيدة أكبر بعنوان «ساعات في البستان». والمقطع اللاحق عليه هو تأمل فلسفي. وهو معقد في تركيبه مثله مثل الصبار، ومتصل بصورة ماثلة مع النص. فالبستان يعد مسرحا للتأمل وساحة للتجوال في الوقت نفسه. فمزدج المشائين (٧)، صار التجوال دالاً على التأمل. ومن الجانب الآخر - ولوجا إلى صلب الموضوع، وبالأحرى استكشافا لمشكلة ما - يكون مثالا بصيغة تقليدية بأن يكون اتجاهه نزولاً. حيث تخفي الحقيقة، في أمثلة شهيرة، في قاع بئر. يتحدث فيكتور هوجو عن «انحدار الخيال» بما يشتمل على المنحدر، والانحدار، والسلم الحلزوني الداخلي، تلك الصور المفضلة عن الخيال منذ الرومانسيين. وقد استخدم كلوديل السلم الحلزوني في عمل آخر من أعماله، في كتابه *Dutch painting* إنه يصف لوحة الفيلسوف لرمبرانت ويدون ملاحظة على هامش الصورة، عن السلم الحلزوني الرمزي.

الطريق المستخدم ليؤدي بالابن الضال إلى التلاشي في الأفق، قد طوّه لوحة لرمبرانت، جعلت منه سلما حلزونيا، هذا الحلزون الذي يوظفه للهبوط درجة درجة إلى أعماق التأمل.

إن كلمة «الحلزوني» *cochleaire* صفة من حلزونية *cochlee* أو قوقعة، وهو مصطلح طبي يدل على الجزء الحلزوني من الأذن الداخلية. فحين يصف كلوديل اللوحة، فإنه يصف معا وفي الوقت نفسه السلم الحلزوني الرمزي والأذن المستقيمة للفيلسوف متيقظ الذهن.

ولنعد إلى البستان حيث يتمو الصبار، وحيث تجوال الفيلسوف. ذلك البستان له شكل شديد الغرابة: فهو ليس متعرجا على شاكلة البستان الإنجليزي، ولا هو

هندسي على شاكلة البستان الفرنسي. إنه يمر يتخذ شكلا حلزونيا، وينتهي هذا الشكل الحلزوني ببيت. وبالضرورة ستخمن الكلمات التي يستخدمها كلوديل لوصف: «الحلزون الذي يخطوي على ممر دائما ما يردني مرة أخرى لنقطة محورية محددة، كما في لعبة الإزوة، مرتدا إلى أكثر الأماكن سرية، إلى جانب البئر». إن هذا مقطع تام. وتقوم وحدته على حقيقة كونه صورة للتأمل، وإصغاء ميتافيزيقيا للكون. إن تنويعا مجازيا على كلمة «فيلسوف» Philosophes يقوم بتحويل هذه الصورة فهو مشاء (مشي البستان)، وهو متيقظ الذهن، وامرأتي ميتافيزيقي (السلم الحلزوني، والبئر).

وختاماً، فقد نُوعتْ في النماذج التي قدمتها بغرض أن أوحى بتعددية الأشكال التي يمكن أن تتخذها قصيدة النثر لم أدع، بأية حال، أنني أشير إلى كل الاحتمالات لها، ولا سقت أية فكرة عن كل أصنافها. ولكن في داخل الحدود المفترضة بالضرورة، فإن هذه النصوص تمتلك كل الثوابت المبيّنة التي تختلف من نص لآخر، بالرغم من أنها كلها تشترك في خاصية الشكل والمحتوى الواصل بينها على نحو لا يمكن الفصل منه، وجعل تكوين المعنى تابعا لتكرار شكل ما أو التنويع على هذا الشكل. هذه التبعية بحد ذاتها من شأنها أن تكون كفيّة بإثبات أن هذه القطع النظرية مبنية كقصائد.

وأحب أن أمضي لمدى أبعد. إن قصيدة النثر يمكن تمييزها على الفور: فالنص غير منظوم ومع ذلك خالقا، يشعر بوحدة الشكل فيه كما لو أن له قالباً نظرياً. ومن ثم فإنني أسوق الطرح التالي: إن الفارق بين قصيدة النثر وقصيدة النظم يتمثل في أنه في هذه الأخيرة تكون للقالب الشكلي خصائص دائمة مخصصة لكل الأغراض التي يحتويها، ولكل النصوص التي يرغب المؤلف في إدراجها فيه. أما في قصيدة النثر، وعلى العكس من

القصيدة المنظومة، فالقالب مخلوق ومرتل لهذا الغرض بالذات، مبني على أساس المحتوى الموضوع فيه ومواءمًا ومتشكلاً عليه، تماماً كما يكون المحتوى مواءمًا ومتشكلاً على النظم في القصيدة المنظومة، إن الثابت المخلوق والمرتل لهذا الغرض هو ما يحل محل النظم. الثابت الذي ليس مُصنَّعاً سلفاً كما في طريقة النظم. وهو ليس سابقاً على النص مثلما الحال في العروض. إنه يخلق هيكله في النص في اللحظة التي يتم فيها إدراك عناصر متكافئة مع بعضها البعض بفضل المعنى، على الرغم من الاختلافات في السطح الظاهري؛ ومتكافئة مع بعضها البعض بفضل الشكل، بالرغم من الاختلافات في المعنى. فهذا الثابت ليس موضوعاً من قبل التقاليد المتوارثة، كما في الوزن السكندري والوزن عشري المقاطع؛ إنما يتم خلقه بفعل التنظيم الداخلي الخاص للنص. ويبقى الثابت كما هو من بداية النص وحتى نهايته. تماماً كما يظل النظم كما هو، يمكن إدراكه دائماً، بغض النظر عن أية كلمات يمكنها أن تعفيه تبعيته المتجسد.

الهوامش

- (١) تكرار الكلمة ذاتها في أوائل الجمل أو الأبيات المتعاقبة
- (٢) اللواتي هنا بالمعنى الرياضي للمصطلح: حيث الثابت هو القيمة الثابتة التي لا تتغير في المعادلة. [المترجم]
- (٣) إشارة إلى يوحنا المعمدان، الصوت الصارخ في البرية.
- (٤) البومبونة pompon: كلمة أو كرة من ريش أو حبر توضع للزينة في مقدمة بعض فروع الجند. [المترجم]
- (٥) تشير الكلمة في حالة الإزواج، سواء في الفرنسية omeire أو في الإنجليزية om، إلى الدورة النظرية عند الحيوان أو إلى حالة الامتياز الجنسي عند بعض الحيوانات. [المترجم]
- (٦) ربما يكون هناك تفسير آخر لعدم استخدام الشاعر كلوديل للكلمة الصمحية agave للدلالة على هذا النوع من الصبار غير كونه خطأ شائعاً كما فسرتة ميريمن ريفاتين. ففي الأسطورة الإغريقية أن لكاداموس أربع بنات إحداهن تدعى Agave، وهو الاسم نفسه لذلك النوع من الصبار الذي تشير إليه المؤلفة، فربما لم يرد الشاعر استخدام هذا الاسم حتى لا يفسر بناء على علاقته بابنة كاداموس في الأسطورة الإغريقية فيغير ما قصد إليه في تصوير الصبار في القصيدة. [المترجم]
- (٧) أتباع أرسطو الذين كانوا يتعلمون معه وهم يتجولون [المترجم].

محي الدين بن عربي: ميراث الأمة المنسي

عرض وترجمة: هدى المطاوعة *

الصمت والهرج من قبل الحضور والمحاضر. السؤال يبدو شديد البساطة بالنسبة لأي أكاديمي ولكنه يفرض ازدواجية المثقف وجبته أمام مواجهة دوره العلمي والتنويري بصرف النظر عن انتماءاته الوطنية والعرقية وميوله السياسية أو مصالحه الشخصية. مالذي تريده الحكومة الأمريكية من تمويل البحوث لتوجيه الأكاديميين لدراسة المجتمعات المهمشة من قبل السياسة الأمريكية والغربية لعقود زمنية عديدة؟؟ هل الهدف هو الالتفات أخيرا إلى ضرورة الاعتراف بوجود «الأخر» وإعادة الاعتبار إليه بعد أن تم إنكاره وتجاهله وتجاوز الدور الحضاري الذي لعبه على الساحة الفكرية لقرون كان فيها وسيطا شريفا بين الحضارات البشرية وبين المجتمعات والثقافات والمدنيات المختلفة؟؟ أم هي مناورة جديدة للمزيد من الدراسات والبحوث لدراسة نفسية الآخر بهدف تحييده وتهميشه حتى لا يكون له أي صوت أو فاعلية في الثقافة المعاصرة تماما كما حدث في أوائل القرن الماضي الأمر الذي أنتج الصراع والتأزم الأمني العالمي الذي يعيشه العالم اليوم؟؟

حادثة الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ التي هزت العالم الغربي وأذهلت رجل الشارع بنفس القدر الذي أذهلت فيه المفكر الأكاديمي والسياسي المحنك رغم

لماذا يعكف الغرب على دراسة الميراث المنسي من الثقافة العربية والإسلامية اليوم بالذات؟ في نهاية شهر ابريل ٢٠٠٤ دعيت من قبل قسم دراسات الشرق الأوسط إلى الملتقى الذي يقيمه القسم كختام للسنة الأكاديمية. كان من ضمن المحاضرين الدكتور أمين نخلة، وهو أمريكي من أصل عربي يعمل كمستشار لشؤون الشرق الأوسط بالحكومة الأمريكية. كان واضحا أن الحكومة الأمريكية تحاول جاهدة أن تمول البحوث العلمية حول الثقافة الإسلامية وحول الشارع العربي الإسلامي لمعرفة الأسباب الخفية وراء «صمته تجاه ممارسات العنف والإرهاب التي تمارس بحق الشعب الأمريكي» كما ذكر المحاضر. وبعد عدد من الأسئلة التي وجهت إلى المحاضر طرحت الباحثة سؤالا أعقبه

* أكاديمية من البحرين تقيم في اومايو بأمريكا

شراستها وتعقيدها لم تفلح في تنبيه وإيقاظ القيادة الأمريكية الى فداحة السياسة التجاهلية التي انتهجها العالم الغربي تجاه الشعوب المهزومة في أعقاب الحربين العالميتين. الحادثة العنيفة التي لها أبعاد وإيحاءات شديدة التعقيد قد لخصت من قبل رئيس الحكومة الأمريكية السيد جورج بوش جونيور (الثاني أو الأصغر) بأنها «كراهية العرب والمسلمين للشعب الأمريكي ناتجة عن غيرته من الحرية والرفاهية والديمقراطية التي يتمتع بها شعبنا» مرة أخرى يعيد الرئيس بوش الى رؤوسنا قضية من أهم القضايا البشرية التي شغلت المفكر في كل العصور بصرف

النظر عن الظروف التي أنتجت هذا المفكر. ضرب برجى مركز التجارة العالمية بواسطة طائرات متخطفة من قبل أفراد ينتمون الى أحزاب دينية تصنف بأنها مراجع للتخلف الفكري والحضاري هو بحد ذاته ضربة موجهة الى هذا النمط من التفكير الذي ينكر الآخر رفضاً باتاً مسرفاً في إلقائه خارج الحسابات. مقولة الرئيس الأمريكي ليست إلا مقالحة لاقتياد الرأي العام الأمريكي في نفس الوجهة الاستعمارية التي انتهجتها الامبراطورية الانجليزية لأكثر من قرنين»

استخدام المفكرين والخبراء العرب لخدمة أغراض سياسية، اقتصادية وعسكرية تدعم سياسة غير متوازنة على المستوى العالمي قد أثبتت خطورتها المميتة من خلال الحادثة المذكورة. لقد استخدمت قوى «التخلف» نفس المنطق العسكري العنيف وضربت رموز «الحضارة» و «المدنية» بنفس العقيلة التكنولوجية المعقدة البعيدة عن المنطق السوي والحكمة المنادية بضرورة التصالح بين الشعوب والثقافات البشرية إن كان هناك أمل في إنقاذ البشرية من الدمار البيئي والعسكري.

نحن لم نلتق بابن لادن ولا بأفراد القيادة التي

يتزعمها ولا نتفق معهم على مبدأ العنف الذي يكون ضحيته أبرياء ليست لهم أي علاقة مباشرة بالاضطهاد الذي يعانيه الشعب الفلسطيني أو الشعوب العربية والإسلامية المقموعة من قبل حكامها المتعاطفين أو المدعومين من الحكومة الأمريكية. ولكن لابد من الإقرار بأن ابن لادن ما هو إلا ابن غير شرعي للحكومة الأمريكية التي تبنته لخدمة مصالحها في الحقبة الماضية. هذا الابن غير الشرعي للحكومة الأمريكية وجد شرعيته في جذوره الإسلامية وانقلب على النظام الذي تبناه لسبب لا يخفى على الخبراء الأمريكيين. تثير الصحف الأمريكية اليسارية

بين آن وآخر حقيقة إن عائلة ابن لادن وعائلة بوش ترتبطان بوثائق وأعمال تجارية. كذلك تلمح هذه الصحف بأن هناك شواهد موثقة بان أفراداً من القاعدة كان لهم أكثر من لقاء سري سواء في واشنطن أو خارج أمريكا وذلك قبل الحادثة المذكورة مما يثير الشك بأن توجه الرئيس بوش يعكس توجهها أنزلياً لحزب اليمين الأمريكي وهو دعم الإمبراطورية الاستعمارية الجديدة.

زبدة القول ان أمريكا تضغط على المؤسسات العلمية خلال الأزمة المالية التي تمر بها هذه المؤسسات والناجمة عن اقتطاع جزء كبير من ميزانياتها، وذلك لإجبارها على توجيه البحث العلمي لخدمة الأغراض السياسية، الأمر الذي ترفضه بعض المؤسسات العلمية والجامعات المرموقة في أمريكا. التوجه لدراسة الإسلام والمجتمع العربي والإسلامي لن يكون قط بهدف التعرف الى «الأخر» وإعادة الاعتبار إليه كجزء أساسي من تكوين البشرية بمختلف طبقاتها الاجتماعية والثقافية والفكرية. على الأقل نستطيع الجزم بأن هذا لن يتحقق أبداً خلال سياسة بوش الذي رشع نفسه للرئاسة للفترة القادمة. وربما لن يتحقق هذا التوازن الحضاري المرهون

مقولات ابن عربي تفجر اسلوب التفكير النمطي وتأخذ القارئ الى طبقات كونية غير عادية

بالأمن العالمي تحت سياسة الخليفة الجديد سواء كان منتقيا إلى الحكم الجمهوري أو الديمقراطي. فتاريخ السياسة الأمريكية يشير إلى أن الحزبين ليسا إلا وجهان لعملة واحدة.

التساؤل المطروح هنا ليس تساؤلا سياسيا بقدر ماهو مسؤولية فكرية وحضارية. هل يجزئ الأكاديميون الأمريكيون والخبراء الأمريكيون العرب على تنبيه الحكومة الأمريكية للخطر الفادح الذي ترتكبه الحكومات الغربية التي تعمل على إعادة المقولات والسياسات الاستعمارية التوسيعية القديمة التي أنتجت الصراع الفكري، الديني والاجتماعي الذي يعايشه العالم اليوم والذي من نتيجته الطبيعية حدوث التطرف الديني الذي أنتج العنف؟

بالرغم من الهدف السلمي وراء البحوث العلمية التي تبحث في الميراث الفكري الإسلامي، هناك إيجابيات أيضا لا يمكن إنكارها. أهم هذه الإيجابيات هي إعادة الذاكرة إلى المجتمع الإسلامي والمجتمع العربي حول أعلام وفلاسفة الفكر الإسلامي الذين نبذتهم شعوبهم لأسباب ومصالح سياسية وفردية دون توجيه أي اعتبار إلى الرسالة الفكرية العميقة التي تنطوي عليها بحوثهم ومؤلفاتهم. ومن هؤلاء الفلاسفة والمفكرين الحلاج وابن عربي. في هذه العجالة سوف أتعرض لابن عربي وذلك لميراثه المعقد الذي حير علماء الشرق والغرب والذي يعكف أساتذة الجامعات الأمريكية على دراسته وفك طلاسمه. لقد ادعى ابن عربي أن مقولاته هي شروح وتفسير للرسالات السماوية وأنه قد استقاهما عن طريق وحي وقد أقسم بأنه قد التقى بالرسول محمد (ص) وإن الرسول قد منحه موافقته لتبليغ هذه الشروحات. هذا الرأي أثار حفيظة الكثيرين من المفكرين الإسلاميين وحتى المتصوفة في عصره وحتى أساتذته من المتصوفين الذين انصرف عنهم ابن عربي وخالفهم في توجهاته الفلسفية. لم يسع ابن عربي كغيره من المفكرين والقضاة في عصره إلى

منصب حكومي أو إلى حظوة سلطوية بالرغم من تعاطف بعض الحكام معه. لقد تفرغ لرسالته الفلسفية وخص مجموعة صغيرة من تابعيه بما تنطوي عليه هذه الأفكار من جواهر نفيسة طيبة بالطلاسم العسير استيعابها. رسالة ابن عربي ببساطة شديدة هي أن العلوم الباطنية لا تتخاف ولا تتصادم مع العلوم الظاهرية. وأن وحدة الكون لا تتعارض مع الوحدة الإلهية بل إنها تؤكدهما. إن تعاليم ابن عربي كما يقول الباحثون الغربيون تسبب الدوار لتعقيدها الشديد وصعوبة متابعتها بواسطة أسلوب التفكير العادي الذي اعتدناه. إن مقولات ابن عربي تفجر أسلوب التفكير النمطي وتأخذ القارئ إلى طبقات كونية غير عادية. رسالة ابن عربي تعترف بأن العقل البشري غير قادر على استيعاب فكرة الألوهية المعقدة وأن استيعاب هذه الفكرة تدعو إلى الكثير من المجاهدة والتأمل المتواصل الذي يفرض الانقطاع التام عن ممارسة الأنماط الحياتية الروتينية التي تخلق الصراع في ذات الإنسان نفسها عند كل موقف سواء كان بسيطا أم معقدا. الصراع مع «الآخر» ماهو الا امتداد للصراع مع الذات. وما تقدم مما شرحناه حول أزمة الحكومة الأمريكية اليوم ينطوي تحت قضية «الذات والآخر» والتي سنتعرض لها في مقالات ومواضع أخرى. حسبنا الآن أن نشير إلى ضرورة فهم الفيلسوف الإسلامي محي الدين بن عربي الذي أصبح اليوم محط أنظار المفكرين العالميين. حسبنا في هذه العجالة أن نشير إلى ضرورة تجاوز التعصبات الدينية التي أوقعت الفكر العربي والإسلامي في الركود والتخلف عن مسيرة الفكر البشري التنويري بهدف مصالح سياسية فردية مستترة هدفها الظاهري الإصلاح الديني وباطنها يفصح نفس المشكلة الأزلية «الآخر». لقاء حق الآخر في التفكير الحر هو ضد منطق الإسلام. لقد نسي علماء الإسلام أو تناسوا على مدى قرون بأن الإسلام كان ثورة على

انجازها في العصور المتأخرة لا زالت غير منشورة وسوف تمر سنوات عديدة قبل نشرها وتصنيفها. لذلك يركز المؤلف على الكتابات المميزة التي تسهم في الخلاف الفكري الذي يطرحه ابن عربي.

ينبه المؤلف الى ضرورة فهم المؤثرات السياسية التي تبلورت في عصور معينة حول ابن عربي وخاصة دور بعض السلاطين العثمانيين في نشر أفكار ابن عربي وتبنيه كرجل الدين الأول للحكم العثماني. تواصل النقاش الفكري حول ابن عربي خلال حكم المماليك وحدث منع رسمي لتداول كتب ابن عربي لاعتباره متطرفا من قبل أستاذ وعالم عثماني يدعى كمال باشا زاد (٩٤٠ هجري، ١٥٣٤ ميلادي). كذلك يذكر الدكتور الكسندر كيتش بأن السلطان سليم الأول قد صرف منحة للعالم الإسلامي بمكة الشيخ أبو الفتح محمد ابن مظفر المعروف بالشيخ مكّي، لتأليف اعتذار رسمي لأعظم الأساتذة وتبّع هذا التقليد العديد من العلماء العثمانيين منجّين كما كبيرا من الكتابات الأدبية المؤيدة لابن عربي.

في القرن الرابع عشر الهجري وخلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين الميلادي تم طرح أشكالية ابن عربي من جديد بسبب التطورات السياسية والعقائدية. لم تسلم الدول الإسلامية المختلفة كالمغرب العربي وإيران والهند ودول آسيا الوسطى من هذه الظاهرة. ففي الهند احتدم الخلاف بشكل عنيف بين مؤيدي وحدة الكون وهم الموالون لابن عربي والجانب الآخر الذي يؤيد وحدة الأشهاد المخالفين لابن عربي. القضية الفكرية المذكورة بدأت من علاء الدولة سماني (٧٣٦ هجري، ١٣٣٦ ميلادي) وتم فيما بعد بلورتها بواسطة المصلح الإسلامي أحمد سيرهندي (١٠٣٤ هجرية ١٦٢٤ ميلادي). لماذا كان ابن عربي مهما لمجتمعات في غاية التنوع وفي حقبات تاريخية مختلفة إياها؟ كتاب الدكتور ألكسندر كيتش هي محاولة لطرح إجابة على هذا السؤال.

التقليد الفكري للأبناء والأجداد. بدأ الإسلام كثورة فكرية تساوي بين الأجناس والطبقات البشرية ولذلك ما زال يحقق نجاحات منقطعة النظير في جميع أنحاء العالم. إلقاء «الأخر» وتهميشه بحجة ان «الأخر» غير قادر على التفكير أو ليس له حق التفكير هو نفس المنطق الاستعماري القديم والحديث وأنه نفس المنطق الذي حاربه الإسلام في بداية ظهوره.

كتاب ابن عربي في التراث الاسلامي المتأخر: صنع المخيلة الجدل في العصور الوسطى للدكتور ألكسندر كيتش ١٩٩٩ هو أحد المؤلفات التي أعزّم ترجمتها للجهود المكثفة المبذولة في انتاجه. لقد أمضى المؤلف حوالي سبع سنوات في إعداد بحثه حول ابن عربي وسافر الى عدد من دول المشرق والمغرب العربي والاروبي جريا وراء مصادره المتنوعة والتي تشمل المؤلفات الفارسية، والتركية والأردية، والتتارية، والأزبكية، والماليزية وبعض اللغات الأخرى التي يتكلم بها العالم الإسلامي. يرى المؤلف بأن المؤلفات العربية حول ابن عربي موجودة في المؤلفات غير العربية ومعظمها دفاعات عن الفيلسوف أو أعظم الأساتذة كما كان يلقب من قبل معجبيه، وهي مكتوبة من قبل كتاب فرس، هندوسيين، أناضوليين وترك من آسيا الوسطى. وثانيا معظم كتابات العلوم الدينية وموضوعات الفكر الشائكة حول ابن عربي ومدرسه مكتوبة بالعربية لغة الصفوة من أساتذة القرآن. معظم النقاشات حول ابن عربي في المصادر الإسلامية غير العربية تشتمل على تعليقات موسعة أو مجرد نشر لأفكار ابن عربي ولا تعد مساهمات فكرية في القضايا الفكرية الشائكة التي يطرحها ابن عربي. كان هدف الكاتب رصد الكتابات التي تناقش فكر ابن عربي منذ بدايتها حتى الآن. ولكن في منتصف البحث أدرك المؤلف صعوبة تحقيق ذلك لأن كل قرن يضيف مئات المؤلفات حول فكر ابن عربي ولا يمكن متابعتها في كتاب واحد. والأعقد أن معظم الكتابات التي تم

ظاهر الأديان أو الكون بأشمله بما فيه الذات وفكرة الألوهية كما تقود إليه أفكار ومقولات وشعراين عربي. هذه الرسالة حول ضرورة فهم ابن عربي موجهة الى القارئ العربي وغير العربي. انها رسالة موجهة الى الإنسان الحر في أي مكان من العالم بصرف النظر عن جنسه، جنسيته، انتمائه العرقي، السياسي أو الديني بأمل الخروج من الكهف السحيق الذي يسقط فيه الإنسان اليوم.. بهدف استيعاب «الآخر» كضرورة مكملة لفهم الذات وكضرورة للاستمرارية الحضارية على هذا الكوكب.

من هو

ابن عربي؟

قلة هم رواد الفكر الاسلامي الذين تمتعوا بالشهرة التي حظي بها محي الدين بن علي العربي أو ابن عربي كما هو معروف في المشرق الاسلامي.

هكذا يبدأ أستاذ التاريخ الاسلامي ورئيس قسم دراسات الشرق الأدنى بجامعة ميتشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية والذي أمضى حوالي سبع سنوات عاكفا على تتبع آثار ابن عربي في المشرق والمغرب العربي خلال مراحل تاريخية مختلفة مر بها الفكر العربي والاسلامي. يستهل دكتور كنيش كتابه بسرد أحجية ابن عربي (٥٣٨- ٥٦٠ هجرية، ١٢٤٠ - ١٢٦٥م) الذي أثار زوبعة بين علماء وفلاسفة المشرق والمغرب، لم تهدأ لا في حياته ولا حتى بعد مضي قرون على وفاته.

بالرغم من أن هناك عشرات المؤلفات الأكاديمية ومئات من الموضوعات التي تولت شرح فكر ابن عربي، لا يزال ميراث ابن عربي يمثل أحجية تحير قراء المسلمين وغير المسلمين. لا يزال ابن عربي يمثل تحديا فكريا للباحثين وخصوصيته الشديدة تتمثل في هالة الغموض والخلاف الذي يلف اسمه خلال ما يزيد على السبعة قرون الأمر الذي جعله ذا جانبية ليس للأكاديميين فقط ولكن أيضا من غير

قيام الباحثة بعرض هذا الموضوع ناتج عن إيمان عميق بأهمية المراجعة الفكرية للتراث للاستيعاب الحاضر وللتغريب عن أسبابه في الماضي السحيق. هل التخلف عن دورنا الثقافي والحضاري يعود الى شعور دفين بالهزيمة الفكرية التي تعرض لها عدد لا يستهان به من المفكرين العرب والإسلاميين على مدى قرون؟ هل الهزيمة الفكرية هي التي جرفت المفكر العربي والمفكر المسلم الى التخبط في مسارات بعيدة عن الهواجس الحقيقية التي تشغله لياسه من هذه الأمة ومن قدرتها على حماية مفكرها وتأمين العيش الشريف لهم بعيدا عن سطو الحكم وبعيدا عن التملق والمجاملة التي تهدف الى إلقاء شر «الآخر». إذا كانت أسباب تخلفنا عن المشاركة في صنع الخطاب الحضاري اليوم ليست من اختصاص الحكام أو المفكرين أو علماء الدين أو الكتاب فجدبر بنا أن نغلق صحننا وأن نلغي أفلاننا وأن نغلق مدارسنا ثم بلا فخر أن نحفر قبورنا بأيدينا، إذ عار على المثقف أو المفكر النزيه أن يرضى بعيشة الكلاب حيث يتناول ما يتساقط من موائد الغرب ويعيد اجترار كل ثقافته وخطاباته الفكرية والعقائدية. هذا ليس للتقليل من أهمية الغرب لنهضتنا الفكرية ولا التقليل من ضرورة احتساب «الآخر» في صنع النهضة البشرية. اننا بحاجة الى الآخر لنحيا ولنواصل التقدم الحضاري بصرف النظر عن يكون هذا «الآخر»: أهو الجنس الآخر الذي أسقطته المجتمعات العربية والمجتمعات الإسلامية من حسابها؟ أم أن «الآخر هو جارنا الأول أو السابع أم هو عدونا؟ أن «الآخر» هو القوة الأساسية والفاعلة لتفجير طاقاتنا سواء شئنا أم أبينا. أن فهم رسالة ابن عربي الظاهرية والباطنية سواء في الفتوحات المكية أو في فصوص الحكمة هي مجمل هذا المعنى. إنها دعوة للتأمل في «الذات» وفي «الآخر» باعتبار الآخر مكملا وضروريا للذات. قد يكون الآخر هو «الله» سبحانه وتعالى كما نصص عليه

المختصين ومن بينهم جمهور واسع من مسلمي الدول الإسلامية ومن العالم الغربي.

نبذة عن حياة ابن عربي وأعماله:

محمد بن علي بن محمد ابن العربي كما كان يطلق على نفسه في كتاباته، أو محي الدين ابن عربي كما كان معروفا لدى مسلمي الشرق. ولد في عام ٥٦٠ هجرية، ١١٦٥ ميلادية في مدينة مارسيا بالأندلس. في طفولته تعرضت دولة المرابطين التي حكمت المغرب والأندلس لما يزيد عن قرنين الى انقلاب بواسطة قوة بربرية جديدة هي المهدية. في خضم مرحلة التحول في السلطة كان والد ابن عربي الذي ينتمي الى أسرة عريقة نافذة، كان يملك منصبا حكوميا مهما في قضاء مارسيا تحت رئاسة والي يدعى ماردايش. في ظل الحكومة الجديدة. بعد موت هذا الوالي انتقل والد ابن عربي وعائلته الى اشبيلية (اشبيلية) حيث تم تعيينه في الخدمة الحكومية بواسطة الوالي المهدي. تحت حكم المهديين تمتعت اشبيلية بنجاح غير مسبوق واصبحت بديلا عن قرطبة العاصمة القديمة التي كانت مركزا رئيسيا للثقافة والتعليم الاسلامي بالأندلس.

تمكن ابن عربي في يفاعته من الاستفادة من هذا الازدهار الثقافي الى حد بعيد، فقد تمت له دراسة العلوم الاسلامية التقليدية تحت رعاية أفضل علماء الأندلس في تلك الحقبة، وسريعا ما حقق نجاحا كبيرا في كل حقول الفكر خصوصا في العلوم الأدبية.

لم تتوفر معلومات كافية عن حياة ابن عربي غير العلمية والتي كان يشير إليها في المرحلة المتقدمة من مسيرته الفكرية بأنها غير ذات أهمية أو تأثير في الاتجاه التصوفي الذي أعقبها. هناك إشارات تذكر انه قد عمل كسكرتير لحاكم اشبيلية ولكن ليس هناك تفاصيل محددة عن المراحل الأولى لحياته والتي ظلت في حيز الغموض. هناك بعض التلميحات على لسان

ابن عربي بأنه قد عاش حياة مرفهة كأبي شاب يافع وثرى ينتمي الى أسرة لها محتدها النبيل. هذا التلميح الخفي يشير الى حفلات البذخ واللهو والسمر والسهرة المضمومة التي يحياها رفقاؤه.

لقد حدث التحول الى الطريق الصوفي عند ابن عربي في فترة لاحقة بشكل مفاجيء وغير متوقع وبطريقة غير عادية، اذ ان ابن عربي قد بدأ يشعر بأنه تحت وطأة وحى يقوده الى نبذ حياته غير الربانية ويدعوه للتفرغ الى ما قد خلق له: وهو خدمة الرب. افترق ابن عربي عن أهل طبقته وبدأ حضور اجتماعات النساك والغوغاء المنبوذين من قبل علماء المسلمين وحاشية الحاكم لتصنيفهم كتنابلة جهلة او كمتسولين محتالين.

وبالرغم من سخرية صاحبه السابقين واتخاذهم موضوعا للتندر والتفكه لم يهجر ابن عربي اخوته الجدد في الله. كان تمسكه وإخلاصه وتفانيه لتحوله الجديد مشهودا له طيلة حياته. ويسر ابن عربي على نهج أصدقائه من جماعة الصوفية الباطنية، انغمس ابن عربي في حلقات الدروشة والتصوف الروحي التي كانت تسبق مراحل طريق المتصوفة. كان يشاهد في حالة مستمرة من الابتهاال والتضرع لله. أصبح يداوم على السهر والصوم والنذور والعزلة و الاستغراق في التأمل في نفس الوقت لهذه الممارسات الصوفية العملية. سعى ابن عربي الى دراسة الميراث الصوفي الأدبي التقليدي الذي جدد على أيدي أساتذة الصوفية الباطنية في اشبيلية. وبشهادة ابن عربي (التي كانت تخدم المصلحة الفردية وغالبا ما تخضع للتناقض خاصة في التسلسل الزمني) كان ابن عربي يذكر بانه سريعا ما استوعب كل ما يستطيع استيعابه من صوفية اشبيلية وبدأ يتجاوز شبه الجزيرة الأيبيرية في بحثه عن طريق أكثر تقدما في التوجه الروحاني. طريقة بحثه المستمر عن المعرفة الباطنية قادته الى المغرب العربي حيث تمكن من الاستفادة من العديد

العميق على الحياة الفكرية لمسلمي الأناضول (رم) والذي أصبح مركزاً مهماً لتوصيل ونشر أفكاره الباطنية. وهناك أيضاً كتب ابن عربي الكثير من أعماله الصوفية وقام بتدريس عدد من تلاميذه. وفي نفس الوقت كان مستشاراً ومرجعاً لحاكم روم في القضايا الدينية والسياسية وألف رسالة تتضمن نصائح عملية.

وبخلاف معاصريه الذين كانوا يشغفون بالعطايا الصاكنية، كان ابن عربي ملتزماً بصرامة بمبادئ الصوفية التي تنادي بنزذ السلطان الدنيوية حتى وإن قبل أحياناً بالرعاية السلطانية فإنه لم يسع لاقتران فرصه أو لتولي أي منصب حكومي لخدمة أي حاكم. ومن عام ٦٢٠ هجرية، ١٢٢٦ ميلادية حتى موته في ٦٣٠ هجرية، ١٢٤٠ ميلادية عاش ابن عربي في دمشق حيث تمتع بحماية الأيوبيين من العامة، وكان له أصدقاء من بين أصحاب النفوذ الديني في حكومة دمشق الذين كانوا يعدون أنفسهم بفخر من بين مريدي ابن عربي. ويفضل هذه العلاقات الوطيدة استطاع ابن عربي أن يثبت تعاليمه الباطنية بحرية بالرغم من احتجاج بعض العلماء الاسلاميين في بعض الأحيان كما في حالة عز الدين ابن عبدالسلام. لقد ظلت حلقاته الدينية بشكل عام مقتصرة على حلقة ضيقة من تابعيه ومؤيديه المقربين الذين كانوا وحدهم القادرين على استيعاب خطابه الشديد التعقيد. بعد موته فقط حصلت تعاليمه الباطنية على جمهور أوسع من القراء.

لقد أحس بعض شيوخ وعلماء الدين المحافظين بالقضيحة في مواجهة تعاليم ابن عربي الجريئة وسارعوا بدمغها بالهرطقة وهذه النزاعات الفكرية هي موضوع الكتاب الذي نظرحه أمام المفكر العربي والعالمي في هذه العجالة.

في دمشق، كتب ابن عربي أعجوبته الفنية والفكرية «فصوص الحكمة» والتي تعد شديدة الذكاء بالرغم من

من ممثلي الصوفية المغاربة المتقدمين الذين كانوا يسعون الى طريقة الصوفية التي أسس من قبل الشيخ الصوفي أبو مدين (٥٩٤ هجرية، ١١٩٧ ميلادية) الذي كان معروفاً في الشمال الافريقي. وبعد ذلك، كما يقول ابن عربي نفسه انه استطاع ان يتجاوز أساتذته المغاربة في درجة التحصيل الروحاني وفي التمكن من التقاليد الصوفية. وبالرغم من صغر سنه استطاع الوصول الى درجة غير مسبوقه من الاستاذية الصوفية التي جعلت له مكانة شيخ صوفي متمكن محاط بحاشية مبدجة من المريدين والتابعين.

في سن الخامسة والثلاثين ترك ابن عربي الأندلس الى مكة لأداء الحج ولم يعد بعدها أبداً الى موطنه الأصلي الذي كان يتضعض تحت وطأة الغزاة المسيحيين. واصل ابن عربي رحلته في المشرق وتلقى مزيداً من العلم على ايدي أشهر أساتذة الدين في عصره. لقد قضى سنوات عديدة في الحجاز ومنها زار فلسطين، وسوريا والعراق والأناضول. وأينما اتجه في تجواله كانت تصحبه جماعة من المريدين المخلصين والتي من ضمنها كان أشهر المروجين لتعاليمه. وبالإضافة الى دراسة الحديث - الذي كان شاغلاً وافقه حتى المراحل الأخيرة من حياته - صار ابن عربي يدرس تعاليمه الخاصة لصوفية الحجاز والبقيع وقنا وسيوة وبغداد ودمشق. ويفضل علومه الباطنية والظاهرية المتميزة استطاع ان يجتذب الكثير من المؤيدين والتابعين الذين كان من بينهم بعض المسلمين النافذين في الحكم والسياسة والذين أعقدوا عليه وعلى مريديه بترف.

في سوريا تمتع ابن عربي برعاية أمراء الأيوبيين الذين خصوه بمنح مالية وعقارية. وفي الأناضول أيضاً كون ابن عربي صداقات مع السلاجقة المحليين وحواشيهم، والذين كان من بينهم والد تلميذه السابق صدر الدين قناتوي (٦٧٣ هجرية، ١٢٧٤ ميلادية). كان للعد الذي قضاه في المملكة السلجوقية أثره

صعوبتها الشديدة واسلوبها العصي الممتنع حول النبوة والمجالات الميتافيزيقية الغامضة وطبيعة الإيمان الديني. في هذه الأطروحة المقارنة تعرض ابن عربي لعدد من القضايا الدينية الإسلامية الحساسة وطرح وجهات نظره الميتافيزيقية التي تظهر ميلانا قويا الى الشمولية. ولجعل الأمر أكثر سوءا، كان اسلوب طرحه يناقض ويعرض بكثيرين من أصحاب الفكر التقليدي من قرائه مما جعله يواجه أقسى الانتقادات.

وبجانب الفصوص، حرر ابن عربي الفصل الأخير من إنتاجه الموسوم بعنوان «الفتوحات المكية» وهو كتاب متعدد الفصول قد بدأه خلال إقامته بمكة وتابع مراجعته حتى آخر مراحل حياته. كان هذا الكتاب يضم ملامح المذكرات أو اليوميات الروحية الى جانب كونه موسوعة للعلوم الإسلامية التقليدية من منظور باطني. بهذين العنصرين العملاقين اللذين ختما حياة ثرية بالنجاح أسلم ابن عربي روحه بسلام في عام ٦٣٨ هجرية، ١٢٤٠ ميلادية محاطا بمريديه وأقاربه. ويعد ضريحه اليوم في ضاحية من ضواحي دمشق مزارا يجذب العديدين من المعجبين بعبقريته الوافدين من أبعد الجهات.

ابن عربي يعد بحق من بين أهم الكتاب المسلمين الأكثر إنتاجا. ميراثه الفكري يحتوي على ما يقدر بثلاثمائة الى أربعمائة عمل، ويتراوح حجم العمل الواحد ما بين صفحتين للمواضيع القصيرة الى مجلدات ضخمة كما في حالة العمل غير المكتمل حول التعليقات القرآنية والفتوحات. المواضيع التي طرحها ابن عربي في كتاباته شديدة التنوع. إضافة الى ذلك فإن تناول ابن عربي للموضوعات الإسلامية التقليدية كان تناولا فريدا حيث انه يطرح تلك المواضيع من زاوية شديدة الخصوصية والغربة نابعة من منظوره الشخصي العميق. حول رؤيته الخاصة حول الله وحول العالم. وللطرافة فإن طرح

ابن عربي يبدو كما لو انه غير مهتم بالموضوع كموضوع بقدر ما هو مهتم بدلالة هذا الموضوع أو علاقته بنسق القيم الأخلاقية والدينية والبصائر الكونية التي يريد أن يشرحها أو يزيل عنها الغموض. وفي نفس الوقت، فإن ابن عربي لم يقدم حسابات دقيقة لا تقبل الجدل حول تعاليمه. بالعكس كان خطابه مصاغيا بشكل مقصود الى طمس جوهره. وبمحاذاة هذه الاستراتيجية الخطابية، حرص ابن عربي على رعاية مفرداته وأفكاره المفضلة في معاجم ومخيلة المدارس الإسلامية التقليدية وخاصة في علم الكلام وعلم الفقه. بالإضافة الى ذلك فإنه قد احتجب وراء ستارة من المصطلحات والمفردات المستخدمة في الشعر العربي، في النقد الأدبي، في الميثالوجيا (علم الاساطير) وفي العلوم الغامضة (كالتنجيم والسحر).

في محاولة لتوصيل وجهة نظره الباطنية المراوغة وخبراته الفالطة للقراء ليجأ ابن عربي الى الرمزية حيث يثير المخيلة برموز توظف صورا مصاحبة لها عوضا عن عرض قضايا محددة ثابتة. وبالرغم من انه ليجأ أحيانا الى القياس المنطقي، كان يعد هذا الاسلوب عاجزا عن توصيل أفكاره ذات الديناميكية (الحركة) المتدفقة التي تسبب الدوار والتي تميز أو تشخص رؤيته للواقع. وللتعويض عن عدم كفاءة القوانين المنطقية للتعبير عن مداخلات ابن عربي المتناقضة، جعل ابن عربي خطاباته مشهونة بالاستعارات والكنائيات التي تدفع للذهول والتي تتحدى أي تفسير عقلاني. لذا فإنه امر لا يدعو للعجب اذا كانت أعماله تصدم قراءه كمجموعة متجانسة من الثيمات. العقالات والمواضيع المتفاعلة والمتقاطعة في عدة درجات خطابية متوازنة تتنوع ما بين الشعر والميثالوجيا والقوانين التشريعية والتأملات الدينية. وهذه هي نواة الملامح الرئيسية لمنهاج ابن عربي الإنشائي أو العرضي والذي في نفس الوقت مسؤولا

يشمل الخلاصة الفكرية والوجدانية لمبادئ ومقولات ابن عربي وخطابه الديني والفلسفي. وعلى الرغم من أن كتاب الفتوحات المكية قد ضم تفاصيل أكثر وصار ينظر إليه كتلخيص لحكمة ابن عربي، فإن هذا الكتاب مغرق في الاستطالة، مليء بالمصطلحات، غير منظم أو غير متبع لمنهجية محددة وملئ بالتكرار بحيث لا يجذب سوى القارئ الشديد الولع بالبحث والتقيب. بخلاف هذين الكتابين فإن هناك احتمالاً بأن القارئ المسلم قد يتمكن من الإحاطة بشعر ابن عربي المراوغ الذي لا يفصح عن الجوهر الحقيقي المعقد لمدسة ابن عربي ومبادئه الفكرية. وكثيراً ما تستخدم بعض المقتطفات المجزأة من ديوان شعر ابن عربي والتي توشى بالأسى كدليل على خروجه المتطرف عن «الاسلام الحقيقي».

وبالنسبة لكتابات ابن عربي الأخرى فإنها ليست معروفة إلا من قبل مجموعة ضيقة جداً من المتخصصين. بعض هذه الكتابات ليست سوى مواضيع انشاء و مسودات غير مصقولة تم صقلها فيما بعد لدمجها في كتابه الموسوم «الفتوحات» لقد انطوى اقتفاء مسيرة ابن عربي منذ الحقبة الأندلسية على تنبؤات موسعة وخفية حول ظهور المسيح المهدي كوحي الهي من «بيت النبوة» هذه التنبؤات تعكس انشغاله بالموورثات المسيحية والتي اشترك ابن عربي في الاهتمام بها مع أساتذته الصوفية المغاربة والأندلسيين حيث قام بتطوير أفكارهم في كتاباته الأخيرة.

وبشكل مختصر، لا بد من الإشارة إلى أن إنتاج ابن عربي الضخم وشعره قد تم تجاهلها بسبب الخلاف الذي أثاره كتابه الفصوص. أنه لا يثير دهشتنا ردود الفعل المثيرة للجدل الفكري حول ميراث ابن عربي الفكري، ذلك أن كتاباته الأخرى تم تجاهلها بحيث أنه نادراً ما يتم ذكرها. ماهو إذا جوهر القضية المطروحة في الفصوص. السؤال غير بريء بالمرّة كما

عن الصعوبات التي يواجهها المرء في شرح أو تلخيص أفكاره.

الدراسات الحديثة لأعماله تشكك في التعميمات التي تصور ابن عربي كمفكر شديد التمسك بالباطنية بحيث أغفل تماماً الجوانب الظاهرية للديانة الإسلامية. ومؤيدو هذا الرأي يرون أن الأكاديميين الغربيين غير عابئين بالجوانب الجلية (العلوم الظاهرة) لأعمال ابن عربي وتحديدًا انشغاله غير الخفي بالحديث والفقه ودقائق التفاصيل للطقوس الإسلامية. في رفض هذا الرأي الأحادي حول هذا المفكر العظيم، أشار الأكاديميون المراجعون لأعماله بأن الكثير من مواضيع ونظريات ابن عربي الباطنية هي تقليدية جداً في الواقع. بالتالي، كما تفيد هذه المقولة، النواحي الأكثر تقليدية من ميراث ابن عربي الفكري قد تم التقليل من شأنها من قبل كل من تابع ابن عربي ومعارضيه الذين كانوا يميلون إلى التركيز على الجوانب الأكثر جدلاً من أعماله.

وباستحسان دقيق لكتابات ابن عربي الظاهرية، نستطيع أن نتبين أن معالجته لبعض القضايا التقليدية كالجانب التأملي من علوم الدين والفقه يخدع أو يناقض مولاته لأكثر أفكاره الباطنية خصوصاً وحميمية. وعلى كل لا يمكن للمرء إلا أن يتفق مع المراجعين الدارسين بأن حقيقة ابن عربي كما هي في علومه الظاهرية لم تلق بعد الاهتمام اللائق بها. ولأهداف ونوايا مختلفة الحقيقة المجردة تشير إلى أن تلاميذ هذا الأستاذ الشيخ الكبير سواء في الشرق أو في الغرب ما زالوا يعكفون على دراسة أفكاره الباطنية المغرية كما وردت في فصوص الحكمة، وذلك على حساب المواضيع الأكثر تقليدية في مسيرته الفكرية.

أنه من غير المدهش للقارئ المسلم أو الغربي أن يظل الغموض يكتنف ابن عربي أولاً وبشكل أساسي كتابه فصوص الحكمة الشديد التعقيد والغموض والذي

الجديدة ماهو الا مجرد قشور كلامية يعمل على صياغتها وتحويل معناها الحقيقي للتوغل في شرح الموتيفات القديمة نفسها. وبالطريقة ذاتها يحتار القارئ أمام الصياغات الجديدة فيما اذا كانت صياغات نهائية أم هي مجرد هياكل لتقديم أطروحات مستمرة في التجدد والتشكل.

هدف ابن عربي من خلال أسلوبه الخطابي المراوغ هو «أخذ القارئ خارج العمل نفسه الى حيث الحياة والكون الذي يعمل بمثابة على محاولة تفسيره. يحقق ابن عربي هدفه من الكتابة عن طريق كسر قيود العادة البشرية في التصور من خلال دفع الإنسان الى النظر الى الأمور نظرة كالدوسكوبية تري الأمور في حالة تغير دائم لا يخضع للثبات كما هو في الواقع الكوني غير المدرك من قبل الانسان. هذا المنهج يطلق عليه من قبل المفكر الغربي الجدل الصوفي».

تعليق الباحث

مؤلف الكتاب الدكتور الكسندر كينيش يعمل حالياً رئيس لقسم دراسات الشرق الأدنى بجامعة ميتشيجان وقد أمضى سبع سنوات متفرغاً لإتمام بحثه حول المفكر العربي الشيخ محي الدين ابن العربي الذي يعد مفصلاً رئيسياً في تاريخ الثقافة والفكر العربي والإسلامي. حيث ان انقسام العالم الإسلامي بعد موته الى مؤيدين ومخالفين قد خلق جرحاً غائراً لم تتجاوزه الحضارة الإسلامية الى اليوم. لقد كان تكفير ابن عربي من قبل غالبية علماء الإسلام نهاية لفتح باب الاجتهاد وبالتالي بداية تقهقر الحضارة العربية والإسلامية في المشرق المسلم بجناحيه المشرق والمغرب وبالذات في فقدان السبق الحضاري وانطفاء نجم العرب في الأندلس لصالح بداية عصر جديد للنهضة الأوروبية وحمل مشعل التنوير في الغرب المسيحي بعد أكثر من ثمانية قرون من الريادة العربية والإسلامية.

يبدو في الظاهر. فحقيقة ان نص كتاب الفصوص يراوغ بعناد أي محاولة للتخصيص بحيث ان بعض المفكرين شككوا في كون ابن عربي يحمل قضية فلسفية يمكن فهمها بأي شكل من الأشكال. ويعترف أحد الباحثين الغربيين فان ابن عربي « يزاوج بين الاساليب المتناقضة بحيث يجمع بين الاساليب التقليدية للمفكرين الإسلاميين الأوائل والتي تركز على التعاليم الروحية والتأملات، بين أساليب التفكير العلمي والفلسفي وبين التوسع المستزيد الذي تنتهجه الكتب السماوية والتعاليم النبوية بطريقة لم يتم تكرارها في الواقع مطلقاً اوحى تقديمها بشكل مقبول من خلال أي كاتب اسلامي لاحق». ففي الفصوص يفاجئ ابن عربي قارئه بخطاب يشد وثاق القضايا الدينية والقضايا الميتافيزيقية بطريقة مستميتة كما تنعكس في الميثالوجيا الشعرية المليئة بالمصطلحات الخارجة عن الخبرة العادية.

في كتاب الفصوص ينمي ابن عربي تجربته الشخصية المكثفة حول الله والكون من خلال استخدام خطاب مسترسل ينطلق من مصطلحات الكتب السماوية الى علوم التأملات الدينية والفقهية الى الشعر الرومانسي. وللمزيد من التناقض المدهش فان هذه السلسلة الخطابية تريننا نوافذ لا يمكن استبدالها أو التعويض عنها بسهولة: أن هذا الأسلوب الخطابي يعطي الوانا للرؤى والتجارب التي يخامر ابن عربي في محاولة ايصالها مما يجعل من العسير جدا التمكن من الفصل المرتب بين المحتوى وبين الشكل (أو الهيكل الذي يختاره الكاتب لتقديم فكرته). وحقيقة ان القارئ المتمكن قد يستطيع وضع يده على بعض الملامح المكررة التي قد يمتلك بها خطاب ابن عربي السردى. مع ذلك فانه من المستحيل على القارئ التأكد من ان الموتيفات المكررة تحتفظ بنفس المعنى أو تؤدي نفس الغرض عندما تتم اعادة استخدامها في النص. بالعكس، ان القارئ يكتشف ان استخدام المفردات

« تطرق المؤلف الى التاريخ الصوفي وأعلامه وذكر أعمال بعض الباحثين المسلمين والعرب وكذلك الباحثين الغربيين الذين تطرقوا الى مراجعة آثار ابن عربي ومن بينهم جودكيوكز الذي قدم ابن عربي في كتابه (محيط بلا شطآن) كمسلم متزمت.

« ذكر المؤلف أن دراسته تسير في خط مواز للدراسة المتميزة التي قام بها ماسيتون حول الميراث الفكري للحلاج فيلسوف بغداد المشهور والذي تم اعدامه في عام ٣٠٩ هجرية، ٩٢٢ ميلادية دون أن يتطرق الى ان ظاهرة الحلاج التي استؤصلت قد ظهرت بشكل أكثر قوة بعد حوالي ثلاثة قرون لتطرح نفس القضايا الملحة التي تعرض لها المفكرون والفلاسفة المسلمون وغير المسلمين بالرغم من ان ابن عربي لم يعدم في حياته كما أعدم مثيله الحلاج، فقد تم فعلا اعدام انتاجه الفكري بعد موته وعلى فترات متعددة من تاريخ الأمة الإسلامية. ومالم تستعد تراث هذه الأمة الذي قدره الآخرون أكثر من أهله فسوف لن تنتهي أزمتنا الفكرية التي تدفعنا اليوم الى الدوران في فلك الاستعمار الفكري والاقتصادي الجديد. ان مسيرة تاريخنا العربي والإسلامي الحديث لتوشي بالحقيقة المرة التي لا تقبل الجدل، الا وهي خضوع الفكر في هذه الأمة لأصحاب المصالح الاقتصادية والسياسية وبالتالي لن تتوقف النكبات عن التوالي للقضاء على هذه الأمة ما لم تحسن فهم ثقافتها الإسلامية التي أرست قواعدها الأولى على الفكر والتأمل الحر في الوجود ودعت الإنسان الى نبذ التقاليد المرحضة على الركود الفكري والعماء من أجل المصالح الآنية والدنيوية.

« ذكر المؤلف نمودجا جليا للجاذبية التي يتمتع بها ابن عربي في العالم الغربي وهي جمعية قد تأسست في أكسفورد عام ١٩٧٧ يطلق عليها جمعية محي الدين ابن عربي. هذه

الجمعية تضم في عضويتها أعضاء أكاديميين وغير أكاديميين من خلفيات مختلفة. هذه الجمعية ملتزمة بشكل خاص بنشر ودراسة وترجمة ميراث ابن عربي العلمي. ولهذه الجمعية فروع في تركيا وأمريكا الشمالية والجنوبية وإسترااليا. ومن انتاجات هذه الجمعية مجلد تذكاري يضم ثماني عشرة مساهمة بواسطة أساتذة مسلمين وغربيين و هذا المجلد اهداء لتخليد ذكرى ابن عربي. للجمعية اصدارية باسم جورنال جمعية محي الدين ابن عربي ورسالة إخبارية تصدر في أكسفورد أيضا.

« هناك بعض الصعوبات التي لم يشر اليها المؤلف وهي أن ترجمة أسماء الأماكن والأشخاص من العربية، الفارسية أو التركية الى الإنجليزية وبالعكس قد تخلق مشكلة للمترجم وللقارئ. مثلا في الكتاب الذي نقدمه هنا، يذكر المؤلف في مواقع مختلفة مصطلح الشرق والغرب. ويحدث أحيانا أن يتم الخلط بين المغرب العربي في شمال افريقيا كثقافة عربية اسلامية وبين الغرب كمصطلح حديث نسبيا يشير الى الثقافة الغربية المسيحية والعلمانية. فيذكر المؤلف علماء المسلمين في الغرب فيفهم القارئ وخاصة الغربي على ان المقصود هو الغرب المسيحي وليس بلاد المغرب العربي. هذه الحقيقة وجدتها عند أحد المترجمين الذي ذكر ان العرب قد أصابهم الذهول بعد اعلان فوز الأستاذ نجيب محفوظ بجائزة نوبل. في المصادر العربية كانت نفس العبارة باضافة نقطة الغين، وهي ان الجمهور الغربي الذي حضر الاحتفال قد أصابه الذهول لسماهم باسم نجيب محفوظ لكونهم يجهلون تماما.

« لنفس السبب المذكور يجدر ذكر بعض المصطلحات الآتية منظار زجاجي لروية أشكال زخرفية في حركة مستمرة:

Kaleidoscop

الجدل الصوري أو المعرفة الجبلية الخارجة عن النطاق المتعارف عليه: Mystical Dialectic



صلاح ستيتية:

الطفولة لم تظهر في الشعر إلا في
طور متأخر من السعي الشعري الشامل

وغيبها في الشعر العربي مرده كون الشاعر الناطق الملهم باسم مجتمعه

حاورة : إسماعيل فقيه *

لا يكتب صلاح ستيتية القصيدة فحسب، إنما ينحتها ويصقلها ويهندسها جيداً حتى تبرز على أفضل شكل، ولا يكتمل الشكل - شكل قصيدته - إلا بعد ما يتألق جوهرها ويلتهب، وبصير مضمونها بكثافة أشكالها.

يرتكز ستيتية في نصه الشعري على عناصر الوجود، ويحاول من خلال هذا الارتكاز الاطلالة على الأماكن الدفينة والمشتعلة في نواحي الحياة والإنسان، ويبقى في المسافة المستمرة التي توحى بالوصول لكنها تبقى في المدار المفتوح على المدى الذي لا يُحدد..

بلغت فرنسية صافية ومتينة، صاغ ستيتية كل أشعاره، ورغم عربته عن لغته الأم (العربية) حافظ على عمقه العربي، واستحضّر التاريخ والإنسان والهوية والانتماء، وجعل اللغة العرسية تنعم بمبدلوات أخرى وتلازم، جيداً، الثقافة العربية بمختلف جوانبها وخصوصاً الجوانب الصوفية التي أسست لحضور فكري - رائد حتى حاضرنّا.

ترجم الكثير من قصائد ستيتية إلى العربية، ورغم ما خسرته هذه القصائد بفعل الترجمة، استطاعت كلماته إحداث «ضجة» جميلة في الفكر والوجدان والاحساس المشرقي.

يمكن القول أن صلاح ستيتية لم تجذبه اللغة الفرنسية بقدر ما جذبها هو إلى مناخه الفكري والشعري وساهم مع شعراء آخرين في تأسيس حضور لافت للغة الفرنسية داخل الثقافة العربية وإذا كان الشاعر السنغالي الكبير الراحل ليوبود سنغور قد أغنى اللغة الفرنسية بأشعاره القديره، فإن صلاح ستيتية أيضاً قدم للغة الفرنسية ما جعلها أكثر تداولاً في المناخ الثقافي العربي، وحصوله على (أعلى جائزة ثقافية فرنسية للكتاب الفرنكوفيني) التي نالها كانت خير تقدير له لما أنجزه وقدمه للغة الفرنسية.

صحيح

أنني

متفاعل

مع اللغة

الفرنسية

لكن أشعاري

مرتبطة

تماماً

بعمقي

العربي

والإسلامي

* كاتب من لبنان

التجربة الشعرية لصالح سبتية حافلة بالمحطات والمراحل والأفاق، والحديث معه عن هذه التجربة يغني التجربة بحد ذاتها ويجعلها في مكانة مكشوفة تماماً، يتجسّسها جيداً ويتعرف عليها بشغف كل من ينظر إليها: بأحاساسه وثقافته ونوقه وشاعريته.

فماذا يقول الشاعر العربي - الفرنكوفوني - صلاح سبتية في هذا الحوار الشيق.

♦♦ نبدأ بالسؤال عن المنبع أو المصدر الذي تتوالد منه أشعار صلاح سبتية، ماذا تخبرنا عن الأساس الذي انطلقت منه إلى أعماق اللغة والأحاسيس..؟

- من الصعب أن يوضح الشاعر مصادره وأبعاد الصور التي تأتي في شعره بطريقة دورية أو ملحة، كصور مرتبطة بالذات والعقل الباطني من ظلمات هذا العقل الباطني. كل شاعر له كلماته المفضلة التي تترجم إبداعه، أن كان هناك من إبداع، كما أن هناك كلمات لا يستطيع الكاتب استعمالها لسبب يبقى غامضاً له، وكتب يوماً بول إيلوار عن هذا الموضوع بالذات تحت عنوان «عن بعض الكلمات التي كانت ممنوعة عني بسرية».

♦♦ نلاحظ في أشعارك سرداً لتساؤلات كثيرة لا تنتهي بانتهاء الكلام وكان هذا السرد موفق، أو أجابة على أسئلة كونتها التناقضات المعيشية أم هي أبعد من المدلولات الواضحة في شعره؟

- في شعري هناك حوار، متكامل أحياناً ومُعطل أحياناً، بين الحياة والموت بين الرجل والمرأة، بين الحب والزوال، بين العناصر الأربعة، بين الكلام والصمت بين الصمت والخروج عن الصمت وعن طريقة اللغة. وقد سبق وحددت الشعر بأنه لغة اللغة، أي أن اللغة العادية هي اللغة الاستعمالية التي تأتي بمعان متفق عليها مسبقاً من قبل المجتمع، بينما الشاعر يسعى دوماً إلى معنى جديد للكلمة يخالف المعنى المعتاد لها باتصاله بالكلمات الأخرى للقصيدة، وهي أيضاً منطوية على معنى جديد لها.

♦♦ هل يمكننا القول أنك تقف، بأشعارك، عند تقاطع

البساطة والتعقيد لإبراز حقيقة المعنى المتجذر في ذاتك؟

- شعري في نهاية الامر، مرتبط بصورة جذرية بالاختيار الداخلي وباتصال هذا الاختيار بالتعبير عنه عن طريق اللغة. وعلينا أن نلاحظ أن الأفكار والتصورات في شعري يمكن تجسسها بأبسط الكلمات، بالمشاهد والمواقف التي نتعامل معها يومياً، وتأتي سرية شعرية، والسر هو في تلك البساطة في استعمال الكلمات وفي رسم التأثيرات الحيوية والحياتية، واذ بتلك الكلمات البسيطة والمظاهر العادية تظهر أكثر فأكثر غموض الأشياء كما في تعبير «ظلام النور» فالحياة هي سعي لتوضيح المعنى الذي تنطوي عليه الأشياء والكلمات، إذ ترى في نهاية المطاف أن التوضيح بدلاً من أن يوضح يؤكد أن ضمن الحياة أو ضمن اللغة استحالة مطلقة في توضيح سر هو أعمق منا ومن مثالنا وهو باب مسدود وعتبة مقدسة إجمالاً عن جميع الساعين أنه باب من الخشب أو الحديد أو البرونز، إنما أحياناً، بلغة الشاعر، يتحول الخشب أو الحديد أو البرونز إلى بلور ترى ما وراءه، ولكن الباب يبقى مقللاً.

♦♦ تحاول، في أشعارك، الاجابة على أسئلة القلق الوجودية، هل تشعرين أن هذه المحاولات التفسيرية نهائية أم متغيرة، غير

ثابتة؟

- الحضارة هي مسيرة الانسان نحو المستقبل، وهي يوماً بعد يوم تجعد الانسان عن ينابيعه الحيوية والطبيعية والوجدية.

والحضارة يوماً بعد يوم، خاصة في المدن المتطورة تقيم فاصلاً تقنياً وتكنولوجياً ولغوياً بين الانسان وذاته، ويأتي الشعر، لتحطيم هذا الجدار المصطنع مهما كانت قوته وفعله ولإعادة الانسان أقوى من أي تطور حضاري، سبق وسميته بدائيات الامور ومنها: الحب والموت. وما أود قوله هنا أن تلك الأشياء في بدائيات الانسان وفي نهائياته كلها مطبوعة بالسرية، بالغيب، باللامفهوم، ما هي الولادة؟ ما هي الطفولة؟ ما هو الحب؟ ما هو الحيوان؟ ما هي الزهرة؟ ما هو الموت؟ كل

الشعر

يلقي الجدار

المصطنع

بين

الحضارة الحديثة

وبين

الإنسان وذاته

ذلك يبقى ولو كان طبيعياً.

♦♦ كأنك تقسم الحياة الى مراحل يعيشها الانسان- الشاعر؟

- تماماً. ثمة مراحل يعيشها الانسان في تعامله مع الأشياء وتالياً، تعامله مع الحياة.

♦♦ كيف ترسم معالم هذه المراحل؟

- المرحلة الاولى هي وضع الاشياء في النور وهي المرحلة التي تؤدي الى المعنى الاول لكل شيء يرتبط بالشئ الآخر وداخل منطق المعرفة سطحية أم عميقة. المرحلة الثانية هي الاعتراف بأن الاشياء والعواطف... الخ هي في الحقيقة، غامضة وليس من تمكن فعلي للوصول الى ما ترمز اليه وجودياً. كان يقول مالارمي في مواجهة أي شيء اثار انتباهه. «ما معنى ذلك؟» وهنا

دور الشاعر الذي هو، عبر اللغة، يسعى الى نقل الشئ الذي بدا في المرحلة الاولى انه واضح وفي المرحلة الثانية انه غامض، الى مرحلة ثالثة يتضح الشئ معها بنور داخلي لا ينفي الوجود الليلي لهذا الشئ، انما يتخطاه، وبطريقة غير ملتزمة التفاعل العقلاني أو المنطقي بين الشئ وما التزمه من معنى في مفهومه العادي أو العلمي او الاستعمالي أو اللغوي

الشئ هو وراء الشئ، الكلمة هي وراء الكلمة. المعنى هو وراء المعنى، وهذا طبعاً رهان، رهان خطير وخطر للشاعر وكم من مغامرة وكم من

مغامرة وكم من محاذير، وكم من ضياع لشعراء شاء لهم المصير هذا السعي للوصول الى المجهول-

اللامجهول، الوطن الخفي، «المكان الصادق»، كما يقول الشاعر ايف بونفوا. وكم من هؤلاء المغامرين فقدوا، في تلك المغامرة الكبرى، تلك الرحلة المنطوية على ذاتها، فقدوا أنفسهم وانفك ارتباطهم بما يسمى بالواقع، ومن مرحلة الى مرحلة وصول الى حيث لا هناك مكان ولا زمان ولا مراحل، وقيل عنهم انهم جنوا، قيل ذلك عن هولدرلن، دونرفال، فان غوغ وهو شاعر الألوان الجوهريّة، كاسكوني، فؤاد غريمال نفاع. أقول انهم وصلوا الى الجوهر، ولأن الجوهر نار والتهاب حريقهم. ♦♦ علاقتك بالكلمة تبدو ملتزمة ببعض الحدود أقصد ان

مفرداتك وكلماتك تتكرر كثيراً في أغلب النصوص، لماذا؟

- الكلمة هي منطق اللغة، كما يعلم الجميع، واللغة هي مادة الشاعر كما يعلم الشعراء ومن حولهم هواة الشعر. وفي جغرافيا اللغة، لكل شاعر طرق وسبل خاصة به وهي تلك الكلمات بالذات التي يعطيها الشاعر ويكوّن منها الاحساس وبنية القصيدة وما تحمله القصيدة من جوهر يكون ملقياً للمعنى وللشعور وللخيال.

بعد هذه المقدمة، للاستجابة عن سؤالك يا صديقي، علي ان أعترف بأن لي فعلاً داخل لغتي الفرنسية، أي اللغة التي فرضت عليّ للتعبير عن ذاتيتي الشعرية أو الفكرية، لي كلمات مقربة بمثابة إشارات ينطلق منها النص الشعري وعلي أن أعترف أيضاً ان هذه الكلمات قليلة نسبياً وأنا أعلم بالقاموس الفرنسي وهناك الكثير من الكلمات المتوافرة لدي للتعبير.

♦♦ هل تواجه نفس الموقف في الكتابة الشعرية أيضاً؟

- عندما أكتب نثراً تتدفق تلك الكلمات الى قلبي بفزارة ولكن، عندما أكتب الشعر أرى انني، بصورة غير مقصودة، ملتزم القليل من آلاف الكلمات في ذهني، واراني محاصراً بعثرات منها فقط. ربما لم استعمل في شعري كله الا (٤٠٠) او (٥٠٠) كلمة، والقصيدة تلو القصيدة وكأنها تركيب جديد للكلمات نفسها ضمن الديوان الواحد الذي يكون بمثابة قصيدة واحدة، وتأتي القصائد داخل الديوان وكأنها انعكاس جديد للوجود في المرأة ذاتها أي ان كل قصيدة تلتزم بتلك اللغة من الكلمات وتركز على ابراز علاقات جديدة بين هذه الكلمات المختارة من منطق موقعها المتغير ضمن مبنى القصيدة، وهذه العلاقة الجديدة التي ترتبط بها الكلمات وتكون منطقاً لمفهوم جديد للاشياء المعبر عنها بالكلمات وتسعى الى الوصول لنواذ جديدة وشفافة تطل على جوهر الوجود، ما هي، من ديوان الى آخر، الكلمات التي تعود وتعود في نصي الشعري؟ انها كلمات بسيطة مرتبطة ببدانيات الكون والانسان، الشجرة، السحاب، الماء، السحابة، الشمس، الندى، الحب، الموت، التراب، الندى، للفخ، الساق، النار، اللهيب، العاشق، القمح، الخ...

اليامّة
حاضرة بامتياز
في شعري،
فالطير أحد رموز
الروح
الأكثر وجوداً
وفعلاً

وأظن بأن التزام لغتي الشعرية لهذه الثوابت، ولو ثوابت عابرة هو لتذكير النفس بأنها مقيدة بمصير لها لا التباس فيه ويجذوره وابعاده مهما كانت مظاهر التطور للانسان والمجتمع.

♦♦ في شعرك تركيز على رمز طير اليمامة، ما هو سر هذه العلاقة التي تربطك بالطير؟

- اليمامة في شعري حاضرة بامتياز وفي صور مختلفة وهي طبعاً، لبياضها ولحريتها ولجمالها ولهشاشتها. انها مظهر من مظاهر الروح في طهارتها البدائية. الطير اجمالاً، في المشرق يعبر عن الروح، فهناك مثلاً في القبور الفرعونية كانت هناك نافذة عالية تسمح للروح التي في القبر ان تذهب وتعود اليه في صيغتها اليمامية. وهناك تجسيد روحاني لليمامة او للطير اجمالاً عبر ديانات مختلفة، ولو نظرنا الى الشعر الصوفي لرأينا ان الطير يبدو أحد رموز الروح الأكثر وجوداً وفعلاً. يقول جلال الدين الرومي في الالتصاق الوجودي بين الانسان وخالفه، «انه طير الرؤية ولم يغط على الاشارات» كما ان من اهم انتاج الابداع الصوفي القصيدة الطويلة المشهورة لفريد الدين العطار «منطق الطير» تروي، بصورة رمزية، قصة اجتماع للطير بأنواعها للتشاور في طريقة الوصول الى ملكها طير «السيمورغ» المستوطن في منطقة ليس لها من طريق اليها، ويعد المناقشة الطويلة تقرر رحلة جماعية نحو تلك المنطقة في الالامطور بحثاً عن «السيمورغ». وتطير وتكون هناك لكل منها مغامرات رهيبة تكاد ان تمحوها من الوجود، وبعد كل هذه المعاناة تصل الى المنطقة المنشودة ويقال لها ان كل واحد منها هو طير «السيمورغ»، وكما هناك من اشارات اخرى الى هذا الارتباط بين الجانح الخفيف والرحلة الصعبة. وربما، اضافة الى كل هذه العوامل أتت اليمامة في شعري من سماء طفولتي، وماذا أهم من الطفولة في تكوين شاعرية الشاعر. ففي طفولتي كانت سماء لبنان سهلاً وجبلاً وبقاعاً، مرراً لجميع أنواع الطيور ذهاباً واياباً نحو ربيعها وصيفها وخريفها وشتائها وربما كان بين هذه الطيور الباحثة عن «السيمورغ» وكانت سماء بيروت، خاصة مليئة بالحمام لأنه، كانت هناك هوية عند كثيرين من البيروتيين

لتربية الحمام وإطلاقه في سماء العاصمة لمصلحة قد تكون أتية لمربي الحمام، ولكن بحسب ظني لمصلحة شعرية كائنة في أعماق الروح، حتى انه كان يُقال عن العاطل عن العمل بأنه «كشاش» حمام، فما أجمل هذه الطفولة مع كشاشي الحمام في بيروت وربما ايضا رمز اليمامة في شعري من نسج مخيلتي التي تربط بين اليمامة والثلج أي الطهارة، وتأتي الحمامة في شعري وكأنها تقتل ويأتي دمها كتفتح شقائق النعمان على الثلج، والثلج وشقائق النعمان من مظاهر الأشياء الطاهرة والزائلة في آن.

♦♦ بين الطفولة والموت مسافة ضخمة متنوعة الأشكال والاتجاهات، كيف ترى هذه المسافة من موقعك الشعاري؟

- السر يكمن في الطفولة، سر كل الناس، فالانسان منذ دخوله الى المجتمع وفي طور تكونه الأول وصولاً حتى البلوغ يسعى للخروج من الطفولة والالتحاق بعالم الكبار- كما يقولون- ولكن الشاعر هو آخر من يغادر طفولته، وطيلة حياته هو من ينظر الى جميع البدايات. الشاعر يعيش في الحياة مواجهة المستقبل، بنظرة دائمة نحو الماضي، ولادته الطفولة، نحو الولادة- ولادته الشخصية، ولادته الذاتية، ولادة الأشياء عندما تولد وتنتظر لها لكي تكون، والشاعر ينظر حتى الى الموت لأنه من عناصر الولادة.

روح الطفولة هي بداية الأشياء وأظهر المعاني في كلام الشاعر وذلك يدل على ارتباط الشاعر بوطنه الاول والاخير، وطن البدايات وهو المبتدأ الدائم. من غرائب الامور ان ظاهرة الطفولة لم تظهر في الشعر الا في طور متأخر من السعي الشعري الشامل. لم تظهر الطفولة كمطلق وكاختبار كموضوع من موضوعات الاحساس الشعري الا في الأدب الاوروبي في منتصف القرن التاسع عشر، قبل ذلك لم تكن الطفولة حاضرة في الشعر، وقد يكون ذلك من الالامام الادق بجوهر الشعر عند شعراء الحديثة الاوروبية التي ابتدأت فعلاً في منتصف القرن الماضي وفي اوروبا بالذات، وأول من فهم وتغنى بالطفولة كوطن داخلي للشاعر كان دونرفال وبودلير حتى أتى طفل، عبر بقوة هائلة عن قوة النظرة- الطفلة

والاسلامي، كيف تجد اللغة الفرنسية بقدرتها على ملامسة واقعك الذي قد لا تلامسه اللغة الفرنسية؟
- الكاتب يأخذ المادة الاولى كيفما كانت ويعالجها عن طريق التعبير صحيح انني متفاعل كثيراً مع اللغة الفرنسية لكن أشعاري مرتبطة تماماً بمعني العربي والاسلامي. وعندما يكون شيء من الترابط بين التعبير والمضمون تكون العملية أسهل، ويكون شيء من المنطق يربط عالم المعنى وحجارة المعنى، هناك تواصل ممكن. اجمالاً عندما يكون الكاتب متمكناً من لغته يستطيع أن يوقلم اللغة الأخرى (الفرنسية) لكي تصل وتتصل بالتعبير وبالمعنى الاساسيين. أما عندما يكون المعنى من الشرق والمعنى من الغرب فتصعب العملية لكنها ليست مستحيلة خاصة في عالم النثر، لأن النثر أليّن أكثر من الشعر وامكاناته أوسع بكثير من امكانات الشعر.
♦♦ كيف ترى الترجمة لأشعارك الى اللغة العربية، هل حافظت على روحية النص؟

- الحق ليس على المترجم، الحق على «جن» اللغة، لكل لغة «جنّها» هناك تباعد بين اللغتين العربية والفرنسية إذ لكل منهما خصائص وثمة النقاء بينهما برغم الفوارق.
اللغتان قابلتان للتجريد يلتقيان في هذا التجريد. الترجمة لا تقدم النص الأصلي كما هو. وهناك ترجمات أقرب الى النص، وتالياً تقدم خيوهاً من روحية للنص.

♦♦ نختم بسؤال عن الحداثة، كيف تفهم الحداثة الشعرية؟

- ليس هناك من حداثة في الشعر، الشعر هو الحداثة المطلقة منذ بداية الانسان، بمعنى آخر، الشعر هو الرأس الساعي نحو المستقبل من منطلق جسد اللغة. الشعر يسعى دوماً للوصول عن طريق كلمات في منال الجميع الى استعمار أراض جديدة توضع بتصرف حرية الانسان فكراً وعاطفياً ومعنوياً.
منذ بداية الانسان الى نهاية التاريخ الانساني نظل بحاجة الى حديث الاوكسجين، بل الى الاوكسجين بذاته، الى حديث الشعر، بل الى الشعر بذاته. أقول واريد بأن الشعر هو الاوكسجين.

للعالم وهو «رامبو» الذي كتب ما كتب بين (١٦) و(١٩) سنة من عمره، وأتى كتابه «الاشراقات» أعلى قمة للشعر العالمي ويصورة مطلقة، وهنا الإشارة الى الشعر العربي وغياب الطفولة عن مراحل وطبعه، في تاريخه الطويل المديد لم يخطرق يوماً الى هذه الظاهرة ربما لأنه أكثر من غير مرتبب بالرجولة وبالفروسية وبالعديد من «الطلائ» الاجتماعية التي تجعل من الشاعر الناطق الملهم باسم مجتمعه. انما هناك اليوم بعض الشعراء الذين يسعون الى ضم الطفولة الى عالم الشعر العربي، وأعني بالطفولة النظرة الاولى للاشياء والتعبير عنها بالطهارة الممكنة.
الطفولة سر والشعر هو المؤتمن على الاسرار والباحث في الوصول اليها.

♦♦ شعرك مرتبط وثيقاً بالمرأة وخاصة بجسدها؟
- نعم شعري مرتبط بالمرأة، ولأن شعري ملتزم بالواقع الاساسي فانه ملتزم، كبداية له، جسد المرأة والشهوة

التي ترغم الجسد المضاد على الوصول الى الروح وليس في سبيل فعلي الى الروحي الا عبر الجسد كما ليس من فلسفة للشعر والوجود، من عبور الى النور الا عن طريق الليل ومن وصول الى المعنى الا في تحطم المعنى العادي للتكوين.
♦♦ كيف تفسر دور المرأة في تكوين شاعريتك؟

- المرأة هي جوهر شعري. جميع مصابيات اهتمامي تستهدف ابراز دور المرأة في الحياة والموت، فالمرأة، أولاً، ما هي؟ انها هدف شهوة الرجل ورغبته بالاستيطان في هذا العالم والرغبة بالامتداد الجسدي والامتداد الروحي. وهذا شيء في شعري انتقاسه مع جميع الشعراء، جميع اللغات وعلى مدى التاريخ.. المرأة هي رمز اساسي في نظرة الشاعر للوجود، إذ اننا نلاحظ ان جميع الكلمات الوجودية المعبرة عن اتصال الانسان بصيرته في العالم هي كلمات مؤنثة..
المرأة تأتي بجميع زهور وفاكهة الحياة واقعاً ورمزاً، انما يضمحل لون الزهور وهي تحملها وتذبل الفاكهة وهي تهديها.
♦♦ تكتب بلغة فرنسية عن عمقك العربي

الشاعر
ينظر إلى
الموت لأنه
من عناصر
الولادة



إبراهيم نصر الله :

كتابة الحكاية الفلسطينية تتطلب أن تكون ضد الذاكرة الجاهزة وأن تحرّر الشاهد من شهادته

حاوره : موسى برهومة *

يمثل الأديب الفلسطيني إبراهيم نصر الله حالة متقدمة في الابداع العربي عموماً والفلسطيني على نحو خاص. ولعل سر تميز نصر الله انه يكتب بحساسية في الشعر والرواية لم تألفها الكتابة الفلسطينية على هذا المستوى العميق المحتشد بعناصر الاختلاف والمارقة . كما ان صاحب (الخيول على مشارف المدينة)، وهي مجموعته الشعرية الأولى، متعدد الابداع ؛ فهو الى جانب الرواية والشعر يكتب في النقد السينمائي وهو رسام ومصور اقام معارض في هذين المضامين .

ونصر الله من مواليد عمان ١٩٥٣، من أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما العام ١٩٤٨ . درس في مدارس وكالة الغوث في مخيم الوحدات بعمّان، وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين .

أصدر في الشعر منذ العام ١٩٨٠ حتى ٢٠٠١ ثلاث عشرة مجموعة . وفي الرواية له ثمانية أعمال منها ٣ أعمال في إطار (الملهات الفلسطينية).

وله في السينما كتاب (هزائم المنتصرين) يرصد في عضونه السينما بين حرية الابداع ومنطق السوق.

نال نصر الله سبع جوائز عن أعماله الشعرية والروائية من بينها : جائزة للشاعر الأردني عرار ١٩٩١، وجائزة الروائي الأردني تيسير سبول ١٩٩٤، وجائزة سلطان العويس للشعر العربي مناصفة مع الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي ١٩٩٧ .

ترجمت أعماله الى الانجليزية والاطالاية والفرنسية، ونشرت مختارات من قصائده بالروسية والبولندية والتركية والاسبانية والالمانية .

أكتب ربما
ضد الفكرة
السائدة التي
تحرّم القضايا
الكبرى من
أن يكون
لها تفاصيل،
هذه التفاصيل
التي حينما
تحضر تكون
القضايا الكبرى
ظلالاً لها
لا غير

* كاتب من الأردن

ما يؤرقني فعلا، ومنذ مدة طويلة، هو القطيعة بين الحياة والكتابة، والتي تم التخيل لها طويلا، ولقد استوطنت هذه القطيعة مشاعر قطاع عريض من الكتاب، بحيث أن مشاعر كثيرة تكلس لديهم، ولم تعد قلوب كثيرين منهم تلتقط ذلك النداء المر والحزين الذين يتردد ويسكن كل تفاصيل حياة البشر المعنيين بما يحدث هناك.

ولذلك أقول: من لا يستطيع أن يدرك أثر الكلمة العظيم والهائل الذي تخلفه في الروح الإنسانية، لا يستطيع أن يدرك ما الذي يفعله مرور الرصاص في جسد طفل هناك. وإذا لم يستطع المشهد الفلسطيني أن يحك الصدأ عن قلب الكتابة، فإن العيب كله في هذا القلب، ولا يشير ذلك إلا إلى شيء واحد هو أن قلب الكتابة قد تحول كله إلا صدأ. أمام هذا المشهد الفلسطيني الخالد نحلم أن تكون هناك كتابة غير عابرة.

♦ حققت روائيك (طيور الحذر) أعلى المبيعات في معرض الكويت الأخير للكتاب، كما حققت روائيك (زيتون الشوارع) ذلك أيضا في معرض عمان للكتاب.. ماذا يعني لك هذا الأمر؟

- ربما كان الأمر يشبه إلى حد بعيد سعادة الفلاح الذي يزرع شجرة ويعمل طويلا على رعايتها، وفجأة يراها تنورق وتزهو ويجلس في ظلها، في ظلها دائما لا فوقها: قد يرى هذا في حياته أو لا يراها، لكن ذلك لا يقلل من معنى شجرته، أو من معنى الإيمان الذي دفعه ليغرسها. لا شيء يشبه الكتابة أكثر من زراعة الأشجار في اعتقادي، هي لك وقطعة من روحك، ولكنها لسواك، ولن تعرف أبدا ما الذي يمكن أن يولد تحتها، أو عدد الطيور التي ستبني أعشاشها وتغني فوقها.. وهل هي ولدت حقاً، وإذا كان ذلك فكم ستعيش، ومتى ستموت..

بالنسبة لي يسعدني أن هذه الشجرة لم تعد لي، إنها للآخرين، وبالقدر الذي تصبح فيه جزءاً منهم، فإن الأمر يغدو أكثر جدوى، لأن النص يغدو أكثر حياة، فدانما اعتبرت قلب القارئ هو المكان الوحيد الصالح لزراعة الكلمات، وفي الحقيقة أرى أن كل نص لا يجد مكاناً له في وعي البشر ووجدانهم، هو نص يتيّم.

♦ في هذا المشهد الدامي الكبير الذي نراه في فلسطين، يبدو أثر الكتابة غائبا، كيف تفسر ذلك؟ - أن تكون الكتابة الإبداعية غائبة الآن، في المنظور القريب لما يدور، مسألة يمكن أن تفهم، لكن الذي لا يمكن أن يفهم أن تكون غائبة باستمرار، خاصة إذا ما تذكرنا أن امتداد هذه اللحظة مستمر منذ فترة، ولا أريد أن أبعد أكثر: مع يقيني أنه ممتد منذ مائة عام، ولكننا حين نتحدث عن الانتفاضة الثانية سنصعق، حين نكتشف أن ما كتب حولها وعنهما وفيها نوعياً، كان قليلاً للغاية، بل قليلاً أكثر مما يجب، وهذا هو المحزن في واقع الكتابة، العربية والفلسطينية، فهناك ديوانا شعر صدر، وهناك رواية (معبّر الشهداء) التي كتبها صحفية أمريكية أمضت عدة شهور في فلسطين.

وإذا ما عدنا للسؤال ثانية، فأظن أن الذي يمكن أن يلبي نداء اللحظة هو الشعر، فمن الصعوبة أن تكون هناك قصص قصيرة، وأصعب أن تكون رواية. ولكنني لا أستحث الشاعر أن يكتب أي شيء كي نقول إن الشعر حاضر في اللحظة نفسها التي يحاصر فيها مخيم جنين ويصمد، ويبدأ سكانه، فلا شيء أسوأ من أن يكون هناك أدب رديء حول قضايا عظيمة، وقد عانت القضية الفلسطينية طويلاً من هذا، ثم أن القصيدة، وعلى الأقل من منظوري الشخصي، لم تعد حالة انفعالية، إذ لا بد أن تكون بناء كبيراً على المستوى الثقافي والفني أيضاً، أي أن تكون عملاً شعرياً، وليست مجرد قصيدة.

لقد قرأت كثيراً من الكتابات التي كتبها أدباء وصحفيون إسرائيليون، حول جنين ومخيمها، وما حدث هناك، وكلهم يجمعون أن شارون قام بإهداء الفلسطينيين أسطورة جديدة ستسند أرواحهم للأبد، وإن كان ثمة أمل لدي فهو ألا تنفس هذه الأسطورة بأي كتابة متسارعة، بمعنى أن نكتب ما يليق بها، وما يجعلها تفيض عن حدود المخيم لتصل إلى ما هو أبعد بكثير، أن يكبر المخيم بها، لا أن يصغر ويضمحل، رغم أن ثمة ذاكرة إنسانية وفلسطينية وعربية تحميه الآن وتحرسه من هذا الخطر.

سبق لـ (طيور الحذر) أن صدرت في ثلاث طبعات خلال أربعة أعوام، ومعها رواية (طفل الممحاء)، وهما تشكلان مع (زيتون الشوارع) جزءاً من مشروعي الروائي (الملهاة الفلسطينية)، وأسعدني أنهما حققتا مثل هذا الحضور في معرض أبو ظبي للكتاب خلال نيسان (ابريل) الماضي، حيث كانتا الأكثر مبيعاً أيضاً، وهذا ما حدث أيضاً في معرض عمان مع (زيتون الشوارع) لكن الأمر كله في النهاية يعني لي شيئاً واحداً، عندما أنظر لبعض أعمالتي وهي تصدر في طبعة خامسة، يعني أن كل ما أؤمن به وتحفزه كتابتي يصل إلى عدد أكبر من الناس، وكما ازداد هذا العدد فرحت أكثر، لأن هذه الكتابة تحضن مشروع حياة وإيمان بالجمال والحرية وكرامة البشر وحقهم في أن يكونوا بشراً فوق التراب لا تحتها.

❖ صارت رواياتك الأخيرة مهجوسة بشكل أساسي في تأريخ التهجير والمأساة والافتقار الذي تعرض له ولا يزال الشعب الفلسطيني. إلى أين سيقودك هذا الشغف؟

... هناك حكاية كبرى، هي الحكاية الفلسطينية، يقال أنها لم تأخذ مداها في الكتابة الروائية الفلسطينية، والعربية بما يليق بها، وفي هذا القول شيء من الصواب، وشيء من الخطأ بالمقدار نفسه، لأن بعضه يصدر عن جهل، وبعضه استسلم لهذه المقولة منذ أوائل السبعينيات ربما، ولم يكلف نفسه عناء اختبار مدى صدقها، لكن السؤال يبقى مشروعا، حتى لو كتبت هذه الحكاية بما يليق طموح وشغف المتطلعين لكتابة تسد هذا الفراغ الذي يرونه، لا لشيء إلا لأن الحكاية الفلسطينية أكبر من أن يحيط بها عمل واحد، وفي ظني أن أي قضية يحيط بها عمل إبداعي واحد وحيد هي قضية فقيرة، ولا أظن ذلك ينطبق على قضية مثل القضية الفلسطينية.

منذ أواسط الثمانينيات، بدأت العمل لإنتاج رواية تستطيع قول شيء في هذا المجال، وقد التقيت عددا كبيرا من الناس وسجلت عشرات الساعات من الشهادات، وكما كنت أقدم في المشروع، كنت أراه أكثر اتساعا مما ظننت، لأنني بدأت أعيه أكثر خلال العمل فيه، لا من خلال النظر إليه من الخارج فحسب. ولذا فإن أول فكرة حملتها حول هذا المشروع كانت أول فكرة تموت حين بدأت العمل

عليه، لأنني تصورت خطأ أنني سأكتب رواية واحدة تقول الحكاية، وهكذا تطور الأمر وأصبحت على قناعة بأن الفكرة الأكثر معقولة ربما، تكمن في وجود عدد من الأعمال الروائية التي تشكل مجملها هذا المشروع، بحيث يكون لكل رواية شخوصها وأجواؤها وشكلها المختلف ومكانها وزمانها أيضا، وبالقدر الذي وجدت هذا الشكل أكثر أمانة للموضوع، فإنني وجدته أكثر تلبية لطموح الكاتب في داخلي، حيث بإمكانني أن أتحرر ككاتب أيضا بعيدا عن الانحسار داخل شكل روائي، ربما يكون ثلاثية أو غير ذلك، بمعنى أنه أصبح بإمكانني أن أظل متيقظا فنيا وعلى مدى سنوات طويلة، أن أمارس ذاتي الكاتبة في سعبي لتقديم أشكال جديدة، وسرد مختلف بين رواية وأخرى، بدل أن أتكلس لسنوات داخل شكل واحد، لأن عملا كهذا هو مشروع عمر.

ولعل فكريتي حول شكل الرواية وعلاقتها بالزمان والمكان، أملت علي مثل هذا الحل أيضا، لأنني لا أعتقد أن إيقاع الحياة في الأريعيينيات والثلاثينيات، وإيقاعه في الثمانينيات وبدايات هذا القرن هي نفسها، وبالضرورة يحتم علينا إيقاع زماننا ووقعه أيضا ضرورة البحث عن عمل مختلف يكون شكله جزءاً من معناه وليس عالة عليه.

أما أين سيقودني هذا الشغف، فأرى أنه حتى الآن قادني إلى ثلاثة أعمال روائية تشكل المجموعة الأولى من (الملهاة الفلسطينية) وإذا ما سارت الأمور في الاتجاه الذي أتمناه فقد تكون هناك ثلاث أو أربع روايات أخرى ستشكل المجموعة الثانية.

❖ تغير شكل الرواية كثيرا. صارت معنية بشكل أساسي بالتفاصيل الصغيرة التي تصنع ملحمتها، ولم تعد القضايا الكبرى هاجسا يستحق إيلاء شأنا مهما للملحمة ذهبت باتجاه الأقدار البسيطة التي تصنع أسطورتها. هكذا كان الفتى الصغير في (طيور الحذر) يصنع أسطورته وهو يعلم الطيور كيف تتجنب الوقوع في الفخاخ وشباك الصيادين؟

. أشكر على هذه الملاحظة التي تتيح لي أن أقول شيئا آخر إلى ما سبق وقلته حين تحدثت عن (الملهاة الفلسطينية)، وهذا الشيء يمثل في محاولتي التحرر من

أو ما تحتضنه القضية الفلسطينية من أسئلة. لأن البشر هم الذين يحضرون، ولأن البشر هم الذين طردوا دائماً من كتاب يومهم ومن كتب التاريخ الرسمي، وجوهر معنى وجود الرواية أن يكونوا سكانها.

❖ ولكن إنتاج رواية مختلفة ترصد التاريخ الجمعي للحكاية المنفى يحتاج إلى جهد توثيقي كبير، كيف نتعامل مع هذا الأمر، ومن أين تستمد تلك المرجعية وما هي مصادرها ؟

- إضافة للشهادات الحية التي سجلتها، وكنت أوجهها الوجهة التي تحتاج الكتابة إليها، كما لو أنني أقوم بعملية مونتاج فورية، أي أن الوعي الفني كان حاضراً ويلعب دوره لحظة بلحظة، وكانت النتيجة أكثر من ألغني

صفحة شهادات، وهناك عشرات المراجع التاريخية وعشرات المذكرات والدراسات التي تناولت أدق التفاصيل في الحياة الشعبية الفلسطينية ومعتقدات الفلسطينيين من نظرتهم إلى بيت النمل إلى تصوراتهم للموت والحياة؛ وهناك شيء آخر مهم، بل لعله الأهم في النتيجة النهائية، وهو أنني عشت ما يقرب من الخمسة عقود في رحم هذه التفاصيل، ولا أبالغ إذا قلت إن أبي وأمي وأجدادي نقلوا إلي ذاكرة أخرى تشكلت لديهم قبل مولدي ولا يقل عمرها عن خمسين عاماً أيضاً، وحين أتأمل الأمر كله

أجد أن فصلاً واحداً من فصول الحكاية الفلسطينية لم أعشه فعلياً هو فصل لحظة التهجير وما قبلها، أما التهجير نفسه وبقية الفصول الدائمة التي عصفت، ولم تزل تعصف، فهي حياتي الفعلية بشكل أو بآخر.

❖ رغم إقامتك في مكان نادر ما يصنع نجومه على مستوى الكتابة الإبداعية، إلا أنك تمكنت من كسر نطق المحلية وصارت أعمالك الشعرية والروائية تتداول على نطق عربي، ولا يشاركك في هذا الأمر، على صعيد الرواية، سوى مؤنس الرزاز. من الذي يصنع الحالة الكاتب أم المكان أم ماذا؟

- لنعترف أن للمكان سطوته، لأن كل مركز من مراكز الثقافة العربية يملك سلطته الثقافية والتاريخية والإعلامية، ولذا بقي الأدب الذي يكتب بعيداً عن المراكز

سطوة الفهم العام للحكاية الفلسطينية الذي يعيدها إلى مفردات جاهزة، أصبح هناك حذر نقدي وعلى مستوى الذائقة في التعامل معها، كما لو أن المباشرة والتأريخ الفج لفصول هذه التراجميديا الكبرى هو الذي يسم ما كتب أو سيكتب من روايات أو شعر حولها.

واسمح لي أن أبوح بشيء آخر وهو أن أصعب ما في كتابة الحكاية الفلسطينية هو أن تكون عليك أن تكون ضد الذاكرة الجاهزة، والصورة القارة في ذهن الناس عنها، ولا أبتعد كثيراً إذا ما قلت أنك تكون مضطراً لكاتب أن تكون ضد الشهادة التي تتكئ عليها، لا من المنظور التاريخي بل من المنظور الفني، بمعنى أنك تكتب لتكون أحياناً ضد الذاكرة الجاهزة كي توجد ذاكرة فنية، أي أن تحرر

الشاهد من شهادته وأنت تلقي بكل زوائد ما وتقدمها لمعانها، وتحرر نفسك ككاتب، لأنك لست في النهاية مدون أحداث وسيّر.

هذه الهواجس لا أبالغ إذا ما قلت إنها عذقتني طويلاً، لأنك لا تستطيع أن تكون مخلصاً لقضية كبرى كالفقضية الفلسطينية وأنت تكتب عنها، إلا إذا كنت مخلصاً لتاريخ الرواية العالمية العظيم ولمنجزها، ولما يولد اليوم من أعمال كبيرة في مجالات الفنون، وخاصة السينما.

هكذا ذهبت، ربما (طوبور الحذر) نحو ذلك الطفل الذي يعلم الطوبور الحذر كي لا تقع في فخاخ الأولاد الآخرين عاقداً حلف الطفولة والجناح، وهكذا الأمر مع (العرفف فؤاد) في رواية طفل الممحة، وهكذا الأمر مع (زينب) و(سلوى) في زيتون الشوارع، لأن إدراك الحياة في الرواية لا يمكن أن يكون إلا بادرار التفاصيل، والعلاقات العذبة والجارحة، المضيئة والمعتمة فيما بينها، أما القول الكبير الذي لا يقدم شيئاً رغم إشارته للمكان والزمان بدقة متناهية وكذلك للشخص فيمكن أن يكون في أي كتاب من كتب التاريخ أو أي صحيفة يومية.

ولذا أكتب ربما ضد الفكرة السائدة التي تحرم القضايا الكبرى من أن يكون لها تفاصيلها، هذه التفاصيل التي حينما تحضر تكون القضايا الكبرى ظلالاً لها لا غير، سواء كنا نتحدث في الحب أو الحرب أو الموت أو الاغتراب

أصعب ما في كتابة الحكاية الفلسطينية هو أن عليك أن تكون ضد الذاكرة الجاهزة، والصورة القارة في ذهن الناس عنها

أربعين عاما. رغم أننا أمة الثلاثمائة مليون، وهناك عدد لا يقل عنهم يعرف العربية في العالم الإسلامي ربما. هذا كاف في اعتقادي لكي يعيد أي كاتب إلى تواضعه، من حيث انتمائه لفئة النجوم.

في العالم العربي هناك كتاب محترمون ومهمون، ولا يقلون مستوى عن كثير من كتاب العالم، لكن فكرة وجود نجم، فكرة لا تستهويني كثيرا، إذا ما تعلق بي على الأقل، وأفضل أن أحظى باحترام القارئ.

♦ ما الذي أضافه إليك فوزك بجائزة العويس الشعرية العام ١٩٩٧ التي تعد أرفع جائزة أدبية عربية؟

- قبل قليل كنا نتحدث عن المراكز، وعن المكان ودوره، لكن هنالك مسألة لا تقل عنهما تأثيرا تسكن الواقع الثقافي العربي، وتمثل في مسألة الأجيال، ورغم أنني أعتبر نفسي تلميذا لكل من كتب رواية أو قصة أو قصيدة رائحة بغض النظر عن عمره، إلا أنني أعتقد أن الأجيال اللاحقة لجيل الرواد، ظل الفقد الكسول يتعامل معها بحذر، خاصة في مجال الشعر، وأظن أن منحي جائزة سلطان العويس، كان إنجازا مهما ليس لي، بل لجيل السبعينيات، وما تلاه بأكمله، لأنه أول اعتراف كبير بأن هناك منجزا أضاف لتجربة الرواد وجاورها.

وجائزة سلطان العويس بالمناسبة من الجوائز النادرة بل الأندر، التي أعادت النظر للإبداع بحيث أصبح المستوى هو الأساس، وليس العمر، أو الثقل الثقافي للبلد الذي ولد فيه الكاتب.

ولذلك، لم أزل أنظر إليها باعتبارها ليست تكريما لشعري فحسب، بل تكريما لشعراء كثيرين ومن مختلف الأجيال، كان فوزي بها يعني أنهم يستحقونها.

والإي ذلك، وعلى المستوى اليومي، رتبت هذه الجائزة بعض أسوري الحيثية البسيطة والأولية، وأنشأت لي مساحة أوسع للكتابة، وأظن أن أهم اعتزاز من قبلي بهذه الجائزة يتمثل في أنني لم أحولها إلى حفل وداع لي ككاتب، بل أضمت بداية جديدة.

ولا أكتفك أن أكثر ما أفرحتني أن لجنة الجائزة نفسها أقرت تعديلا فذا، ومبدعا، وأرسلت رسالة باليخه عبره، حين فتحت المجال لمن فاز بالجائزة أن يتقدم لنيلها

الرئيسية: القاهرة، بيروت، بغداد، في الظل دائما، باستثناءات قليلة بدأت تتضح مع مطلع الثمانينيات، بعضها يعود لوجود كتابات حقيقية، وبعضها يعود لنمط من أنماط العلاقة الاجتماعية بين الكتاب أنفسهم، دون أن ننسى أن هناك مصالح بحثة أوجدت كتابا بكامل أسمائهم، لذلك تكتشف حين تبحث عنهم أن صورههم وأخبارهم متوافرة بعكس إنجازهم، لا على المستوى الثقافي الفعلي بل أيضا على مستوى ما يمكن أن يعنيه الكتاب للقارئ، أي قارئ.

لكنني أرى أيضا أن الكاتب بإمكانه أن يصنع الحالة، رغم أن المكان يلعب دورا سلبيا في أحيان كثيرة، وأظن أن كثيرا من الكتاب العرب خارج المراكز، لو كانوا أبناء للمراكز، رغم كل ما اعترافا من فقدان الثقل، لكان حضورهم أوسع ولا يقاس بحضورهم الحالي.

وفي ظني أن تراجع بعض أدوار المراكز الثقافية العربية سياسيا، أوجد مساحة لبعض العواصم التي تعتبر خارج ما يعنيه المركز، لكي تقدم ما لديها بصورة معقولة، وبالقدر الذي ضاق فيه النقد الأدبي واتجه نحو قطرية ضيقة أحيانا، تحور الإعلام بوجود نمط جديد من الصحافة، المقروءة والمرئية، وتغوير دور النشر أيضا، وظهرت دور نشر ذات تأثير بالغ خارج المراكز، وأصبح بإمكان الكتاب الذين يقدمون اقتراحات فنية حقيقية أن ينشروا في أكثر من عاصمة وأن ينتشروا أيضا. وأتيح للكتاب خارج المراكز أن يكون حاضرا بصورة معقولة، أو جيدة، وساهمت بيروت دائما، كعاصمة للنشر بالدور الأهم، حتى في أصعب ظروفها. لأن مفهوم صناعة الكتاب فيها في اعتقادي كان الأنضج، ولم يكن أسير ما يسمى القطاع العام في أي مرحلة من مراحله، أو أسير فكرة القطرية.

وإذا ما عدت لبداية السؤال، وما يمكن أن ندعوه كاتباً نجما، فأظن أن ليس في العالم العربي نجم كامل في مجال الكتابة، هناك نجوم غناء من الدرجة الأولى والدرجة العشرين وجمهورهم يستوي في المدرجات!! ميشو (شو) نجم!! وإذا ما تحدثنا بجدية أكبر، فيمكننا القول إن كتابا واحدا لكاتب مثل بولو كويلهو يفوق عدد نسخ توزيعه، كل ما يطبعه كتابنا العرب في ثلاثين أو

مرة أخرى، بإنتاجات كتبها خلال السنوات العشر التالية لنيله لها. ومصدر البلاغة في نص كهذا، هو أن لجنة الجائزة قالت بوضوح، إن منحكم الجائزة يعني أن تواصلوا ما أملككم أن تكونوا من حاملها، وأن التكرم لا يمكن أن يكون بيان إعلان النهاية.

❖ في مجموعتك الشعرية الأخيرة (مرايا الملائكة) ذهبت نحو المنطقة الملتبسة وعابنتها بخفر شديد. لقد قبضت على حادثة قتل الطفلة الفلسطينية الرضيعة إيمان حجو وهي في قمة سخونتها. حوّلت المأساة شعراً، أي أنك كتبت في لحظة التوتر العالي الذي غالباً ما يصيب الشعر بالمباشرة والتقريرية، ولكنت تمكنت من تجنب هذه الفخاخ، كأنما لذت

بحكمة صغيرك في (طيور الحذر). ألم يكن في مقدورك الصبر حتى يزول التوتر ؟

. أبدأ من النهاية لأقول. إنني لو لم أكتب رواية (طيور الحذر) لكان متعذراً عليّ كتابة (مرايا الملائكة) لأن طيور الحذر كانت بوابة الدخول لعالم الطفولة، وخاصة فصلها الأول الطويل الذي أتبع فيه حياة الطفل داخل رحم أمه. أما فيما يتعلق بهذا العمل الشعري فأحب أن أضيف: لم أكتب ديواناً بأكمله يقع في مائتي صفحة تقريباً مكوناً من إحدى وثلاثين قصيدة، لأقول إنني متوتر ومنفعل، كان يمكن أن أكتب قصيدة واحدة وأفرغ هذا التوتر، أو مقالة، وهو أمر إنساني مشروع. بالنسبة لي كانت المسألة

أكبر بكثير من هذا، كانت مساحة شائكة لمحاورة فكرة العدالة وحق البشر في أن يكونوا جَمِيلِينَ دائماً، وليس في موتهم فحسب، هل رأيت مدى جمالها حتى في موتها؟ ليست هذه مصادفة في اعتقادي، أبدأ، لأنني أحسست أنها تقاوم بجمالها الموت ولا تريد أن تستسلم له، وقد فهمتها، ولذلك كتبت سيرتها، أردت أن أعطيها الفرصة التي لم تمنح لها أبداً: أن تتكلم، وتحلم، وتمشي وتحب، وتخاف قبل أن تموت؛ هل تتصور، إنها حُرِّمت حتى من حقها في الخوف. كان من حقها أن تخاف على الأقل. وقد كتبتُ لأُمها حين أرسلت لها النسخة الأولى من الديوان، وقلت بأن ابنتك انتقلت إلى رحمي، كما لو أنني أنتِ،

لأنني لا أقبل أن يكون القبر رحم هذا الجمال، حتى لو كان هذا القبر من تراب فلسطين نفسها، ومن عشبها وظلال أشجارها.

كل ما كنت أعرفه عن إيمان هو وجهها، واسمها بالطبع، أما الآن فتفتقر كل شيء، حين تأسست سيرتها، وحياتها في القصيدة مرة أخرى، أعرف الآن والديها أكثر، رغم أنني لم ألتق بهما، وأعرف سريرها، وأحلامها، وملأها الصغير الذي يقاسمها حياتها الجديدة في هذه السيرة، والذي لا يقل تراجيدية وألفة وحيرة وجمالاً عنها، وهو يبحث عن مصيره وغريته، وهي تسأله إذا ما كان يعرف طوال الوقت أنهم سيقتلونها ولم يقل لها. الملك الذي يقول لها: إن رحلت سأبقى هنا لا أحد.

لكل إنسان ملاك يحرسه، هل سنبعث كثيرا إذا ما قلنا إن لكل ملاك إنسان يحرسه أيضاً، إنسان له وحده. لأول مرة أفهم فعلاً أن الشعر يمكن أن يكون ضد الموت بكل أسبابه إلى هذا الحد. وأصارع بأنني كنت أدرك أن طفولة بهذا الجمال ليس مسموح لي في حضرتها سوى أن أصلي، ولذلك كنت أحرص على كل مفردة في الديوان، كي لا تعكر أي كلمة هذا الجمال، هل أقول. الخائم.

وهناك مسألة أخرى، وهي أن علاقتنا الوجدانية بمسألة قتل أطفالنا ليست بجديدة، تماماً كمسألة هدم بيوتنا هناك، واغتتيال أجمال خيولنا، لذلك أقول: من يستطيع أن يجزم أن إيمان حجول تموت في دير ياسين، أو كفر قاسم أو صبرا وشاتيلا أو بحر البقر أو قانا، أو بعد مقتلها حين تطاير إلى السماء خمسة تلاميذ كانوا في طريقهم لمدستهم. لذلك أقول إن إيمان ليست مناسبة، وليست لحظة توتر لأي شاعر يعي ربع أو عشر المعنى العميق للحكاية الفلسطينية، لأن فلسطين نفسها ليست مناسبة، إنها تراجيديا كبرى تجاوز عمرها الآن مائة عام.

❖ ولكن هذا العمل آثار حقيقة أحد النقاد. وقدم بشأنه تساؤلات عديدة. هل أفادك ذلك أم أنه لأمس التجربة من بعيد ؟

- بعد صدور الديوان عقدت جمعية النقاد الأردنيين ندوة

**ما يؤرقني فعلاً،
ومنذ مدة طويلة،
هو القطيعة بين
الحياة والكتابة،
والتي تم التنظير
لها طويلاً، ولقد
استوطنت هذه
القطيعة مشاعر
قطاع عريض من
الكتاب**

كتابة الشاعر محمود درويش قصيدة عن الغتي الفلسطيني الشهيد محمد الدرة تساؤلات كثيرة حول دور الشعر وتأثيره في القضايا اليومية التي تهز الضمير، حيث يعيب بعضهم على المبدعين أن يتواصلوا مع هذه القضايا وينخرطوا فيها بدعوى الخشية من الوقوع في منبرية الخطاب. بأي معنى ننظر إلى هذه الإشكالية؟

— لست ضد شيء هنا سوى العمل السيئ، وكما أشرت فإن فهمي للحكاية الفلسطينية، لا يقوم على أنها مناسبة، فليس قتل طفل أو اقتلاع شجرة أو دهم بيت، أو ساعة الرعب التي تحتل قلب رجل أو امرأة أو طفلة في ليلة قصف، مناسبة.

الاحتفال بافتتاح مدرسة، أو الانتهاء من شق طريق، مناسبة، عيد الجلوس وتولي شؤون الحكم مناسبة، أعمار مطار أو ميناء أو حتى محطة صواريخ ومركبات فضائية، مناسبة، ورشق نفق مناسبة. أما مقتل طفل فهو بالنسبة لي قضية كونية أبيح لنفسي فيها أن أحاور عدالة الأرض وما فوقها.

وفي ظني أن فكرة المناسبة غير مطروحة أصلاً في آداب الشعوب الأخرى، أو على الأقل لم أسمع بها، ولم أسمع بمهاراتها إلا هنا في العالم العربي. ذات يوم أمضى جان جينيه ست ساعات في صبرا وشاتيلا، فأبدع نصاً مذهلاً، من أجمل ما كتب عن المأساة الفلسطينية، وعاشت صحفية أمريكية عدة أشهر في الضفة وغزة، خلال الانتفاضة الأخيرة، وكتبت رواية مهمة هي (معبّر الشهداء) وقبل ذلك بزمن طويل جداً كان هوميروس يكتب الإلياذة والأوديسة ولا يثير له أحد مستنكراً؛ إنه يكتب بمناسبة حرب طروادة، وبعده بألاف السنوات كتب فوكور رواية (صمت البحر) ويساطير الجنود الألمان تذرع شوارع باريس، ودياباتهم تجعل القرب يتساقط فوق رأسه في قبهه أثناء كتابته للرواية، ورسم بيكاسو (الجرنيكا) جدارية من أكثر أعماله حضوراً وفنية. يحيرني أن مقياس العدائية يزداد في عالمنا العربي ويقل بمقدار نذكر الكاتب لقضايا المصيرية. أن تطالب كاتب بالتخلي عن الحياة، عرقها ولوعاتها ومآسيها، وبهجتها المسروقة، في شعره كي يكون شاعراً، أشبه ما يكون

شارك فيها ثلاثة نقاد، وقُدِّمت قراءات مهمة في اعتقادي، خاصة للجانب الفني في الديوان، وذلك المتعلق باستمارة تقنية تعدد الأصوات في الرواية، وتوظيفها في بناء عمل شعري، وصدقتني أنني منذ زمن طويل أتقبل كل ما يكتب عن أعماله، رغم أنني لا أرى أن النقاد دائماً على حق. وأرى أن هناك تسرعاً في الكتابة عن الأعمال الإبداعية يوصل بعضهم إلى نتائج محزنة فصدقي الناقد، وهو فعلاً صديق، الذي أشرت إليه، استنكر أن إيمان لم تحاور أو تحاكم قائلها في هذا العمل، ولو قرأه بدقة لوجد أنها لا تحدث حتى والديها، والحوار الوحيد الذي يدور في الديوان يكون مع ملاكها، وهذا هو المنطق الفني الداخلي لهذا العمل، (فشارون) يمكن أن يحاكم في لاهاي، أو في بروكسل وليس بوسع إيمان حجج أن تفعل ذلك، فهناك تكون المرافعات، أما هنا فلا شيء غير الصلاة، أو الكلمات التي تستحق جدارة مجاورتها.

ثم إن صديقي الناقد تحدث عن كوني أتعامل مع الفلسطينيين كلهم باعتبارهم ملائكة، في الوقت الذي لا مكان في الديوان سوى لإيمان، إنها شخصية، هل أقول روائية. ولم تراودني في أي يوم فكرة أن الفلسطينيين كلهم ملائكة، وهم لن يكونوا، لأن أي وعي من هذا القبيل هو وعي قاصر، فكل التضحيات التي تقدم منذ مائة عام لا تقدم إلا لشيء واحد هو أن يثبت الفلسطيني أنه من البشر وله حقوقهم، وقد سألت ابني وهو في العاشرة من عمره بعد الندوة: هل تعتقد أن الملائكة كلهم ملائكة؟ فأجاب: بالطبع لا، لأن منهم إبليس. وكنت (سأزعل) عليه بالطبع لو كان وعيه أقل من هذا.

أما الأدهى من ذلك، فهو أن صديقي الناقد أخطأ حتى في اسم الديوان الذي يقدم دراسة فيه، أو حوله، فأطلق عليه اسم (ملائكة العراء) حين اختلط عنوانه في ذهنه بعنوان مجموعة قصصية لصديقي إلياس فركوح عنوانها (الملائكة في العراء). هل أقول هذا هو الاستسهال.

ليس النقاد دائماً على حق: يمكن أن يكونوا غالباً على حق: فأحدهم كتب ذات يوم عن رواية لي: كيف يسمح الروائي لنفسه أن يحول السيكلوجي إلى فيسيولوجي، فسألته: ألم يسبق لك أن خجلت فاحمر خدك؟!

❖ تعيد كتابتك لحكاية الطفلة إيمان ومن قبلك

سيف الرقيب مسلطاً على الأعمال الأدبية حيث أقدمت دائرة المطبوعات والنشر في الأردن أخيراً على منع رواية الياس خوري (يالو) كما منعت رواية حنا مينة (النجوم تحاكم القمر) وكتاب يحيى جابر (كلمات سينة السمعة). ما الذي يريده الرقيب العربي؟

- أعتقد أنه ليست هناك معركة أو حرب أكثر عبثاً من تلك المعركة / الحرب التي يشنها الرقيب على الكتب، إنه خاسر، أولاً وثانياً وعاشراً، لقد قيل ذات يوم، الذي كُتِبَ بالحر لا يمحي أبداً؛ وإن كان هذا المعنى قد جاء في سياق آخر، إلا أن على النظام العربي أن يعي، أنه لن يحقق نصراً في هذا الاتجاه، لأن فكرة تحقيقه النصر ليست واردة اليوم في أي مجال.

ومن أسباب عدم وجود جدوى في شن هذه الحرب على الكلمات، يكمن في أن الرقيب العربي لن يستطيع أن يروض هذا العدد من المبدعين العرب، الذين تكمن شرعية وجودهم، اليوم، في أنهم ضد هذا الخراب العربي، الذي تفجر رائحته من كل شيء، بدءاً من صندوق الانتخابات، إن وجد، وانتهاء بصندوق النقد الدولي.

طبعاً، حلم الرقيب العربي كبير، فلك أن تتصور أي صمت يمكن أن يسكن هذا العالم العربي، بل أي موت، إذا ما تحقق حلمه بكتم أصوات آخر الطيور على هذه الشجرة المتبابسة أو المتماوتة يوماً بعد يوم.

❖ إلى جانب إبداعاتك الروائية والشعرية، ثمة اهتمام لديك بالرسم والتصوير وقد أقمت معرضين في كلا الحقلين. هل يندرج ذلك في

سياق فائض القيمة التعبيرية لديك ؟

- أنت لا تستطيع أن تختبر الحب إلا بالحب نفسه، تعايشه حلماً، ويعيشك ربما، إلى أن تلتقيها في انصهار وجودكما معاً، وكذلك الرسم والتصوير بالنسبة لي، إنها جزء قريب مني، ولم أفكر طويلاً حين غادرت مقعد المتفرج لأعيش الدور الذي أمامي، فكانت المعايضة الطويلة، فعلاً، تلغي كل مسافة بين النوع الفني الذي تعايشه وبين ذاتك، لقد وجدت نفسي أرسم لنفسي، وأصور كذلك، دون أن أفكر لحظة بأنني في طريقي لأن أكون مصوراً أو

بدعوة الشاب الذي يريد أن يصبح فارساً أن يتخفف من حصانه كي يكون ذلك الفارس المنتظر، لأن الحياة هي التي تملك في النهاية حق التخفف ممن تريد، أو مما تريد، والحصان هو الذي يملك حق التخفف من ذلك الذي يجثم فوق ظهره، إذا شعر بأن ما فوقه ليس أكثر من كتلة لحم تحد من كونه حصاناً، وليس العكس. نحن ككتابت لسنا أكثر من ضيوف على مائدة هذا الصهيل أو الجموح أو المدى اللانهائي لشوق الحياة ليوم يشبهها حقاً. فقد سبق لها وأن تخففت في طريقها من كل الكائنات التي غدت عبثاً عليها، على أشجارها وأزهارها وحتى صحاريها.

لقد حازر الأدب أن يقترب من مأساة الاقتلاع الفلسطيني عشرات السنوات، بحجة أن القضية يجب أن تنضج في فكر ووجدان الكاتب، ويمكن أن ينطبق الشيء نفسه على عشرات المفاصل الخطيرة في حياتنا الإنسانية والسياسية أيضاً. وفي ظني ليس هناك ميرر لوجود أي كاتب، بالنسبة لي شخصياً، عليه أن ينتظر عشر أو عشرين أو خمسين سنة كي يكتب عن قضية ساخنة بحجة انتظار نضجها، أنت كاتب لأن بإمكان هذا العالم أن يجد ملاذاً له في أصالة عملك ووعيك الوجداني والإنساني، حين يطرد هذا العالم من جماله ومن نفسه، ويطارده الخوف والعماء والموت، ويبحث عن ملجأ فلا يجد سوى رحم كلماتك التي تملك قوة أكثر من رقتها. وخارج هذا أرى ادعاء وفقراً وجدانياً وإنسانياً، وتسليماً بسطوة البار، المقلب، المجفف، والمُدغى.

وما دام السؤال حول (مرايا الملائكة) فاسمح لي أن أقول: قد لا أكون كتبت بهذه اللوحة قبل هذا الديوان، وقد أكون، لكنني أدرك أن الكتابة عن طفلة بهذه العذوبة، ووجه بهذا الجلال مسألة مصيرية لي ككاتب على المستوى الفني، والتي، بدورها، وجدها تؤكد شرعية وجودي الإنساني أو تنفيها.

❖ تعرض ديوانك البديع جداً (بسم الأم والابن) إلى احتجاجات عديدة من أوساط دينية عربية، وكانت إحدى رواياتك قد منعت في الأردن قبل ذلك، ولا يزال

- في اعتقادي أن أهم ما ينجز في العالم من فنون إلى جانب الرواية اليوم، هو فن السينما، وما دام الأمر كذلك، في اعتقادي على الأقل، أو في ظني، فإنني أستغرب تماما، أن يكتب الكاتب رواية أو قصة أو قصيدة، أو كتابا نظريا، دون أن تكون له علاقة بالسينما، لأن ذلك كان يمكن أن يكون منطقيا لكاتب كان يعيش في العصر الأموي أو العباسي، أو أي عصر من هذا القبول. وكما حدث، مع الصورة واللوحة، حدث الأمر ذاته مع السينما، لقد كنت أكتب عن بعض الأفلام التي أحبها وأضع ما أكتب في أدراجي، لأن دافع الكتابة كان يتمثل في قول كلمة (أحبك) أو ما يشبهها، لهذا الفيلم، أو ذلك، وهو يبعث في داخلي كل هذه السعادة والجمال، فبعض الأفلام قادر على أن يمنحني أجنة أحلق فيها مدة طويلة دون أن أشعر بأنني بحاجة لأي شيء آخر على هذه الأرض.

هذه هي معاشتي للسينما، وحين اكتشفت واكتشف أيضا مقربون هذا، دفعني ذلك لقراءة كل ما كتبته من جديد، وربما كانت مفاجأتي أن معظم الدراسات التي كتبتها، وأقول دراسات (لأن فيلما مثل «فورست غمب» أو «تاتفو» كتبت حوله أكثر من خمس وعشرين صفحة) أقول اكتشفت أنها معنية بنمط من الشخصيات، هو نمط المنتصر المهزوم، على المستوى الإنساني، أي ذلك الذي يفقد جزءا مهما من ذاته، أو ممن حوله، في طريقه لتحقيق نصره، بحيث لو عُرض عليه هذا النصر من جديد، مقابل ما خسره، لفكر طويلا.

لذا أرى في كتابتي عن السينما معاشة للفيلم، بهدف فهمه أكثر، إنسانيا وجماليًا، أو بمعنى رفض أن يكون الجميل والحميمي شيئا عابرا، ولذا أعتبر هذا الكتاب بمثابة جزء من سيرة ثقافية، فبدل أن يكتب شخص ما سيرته، ويقول: لقد كنت أحب السينما، وقد تركت في أثرها كبيرا، أو أي شيء من هذا القبيل، أقول في هذا الكتاب: هكذا كنت أحب السينما، هكذا فهمت هذه الأفلام، وهكذا تركت أثرها في كيان في كتابتي.

أما حلم الإخراج فهو واحد من أقرب أحلامي إلى نفسي، وأمل أن أملك فرصة تحقيقه، أكثر من ذلك الحلم الذي راودني ذات يوم في أن أدرس الموسيقى، حين أنهيت دراستي الثانوية، وأغلقت كل الأبواب حينها.

رساما، تماما كما تنفّس، فأنت لا تفكر في كل لحظة أنك تنفّس لكي تعيش؛ بين حين وآخر، قد يخطر لك أن تنفّس إن توقف ستموت، لأنه دليل الحياة.

لقد رسمت وصورت أكثر من عشرين عاما، قول أن أجد نفسي، مرغما، في صالة العرض، بقوة حب الأصدقاء لما تحقق من لوحات وصور، وقبل ذلك كنت فرحا لأن هذه الأعمال تزين جدران بيتي، لا لكونها جميلة أو غير ذلك، ولكن لإيماني، ربما، بأن أكثر اللوحات تواضعا التي يمكن أن ترسمها، أو يرسمها ابنك أو صديقك، أكثر حياة وحيوية من أي نسخة مصورة للوحة من لوحات بيكاسو. ببساطة لأنني أرى الحياة أجمل مع كل شيء حي، حتى لو لم يمتلك مواصفات الجمال الكاملة، هذه المواصفات التي لو أخذ بها رجال العالم، أو نساء العالم، وقارنوا أنفسهم بالسويسر موديلات من عارضات الأزياء وعارضياتها أيضا، وممثلات السينما وممثلها أيضا لطلق نصفهم نصفهم على الأقل.

لكن هناك شيء آخر يمكن أن تحسه وأنت ترسم، وأنت تصور، فاللون الذي تراه جاهزا عادة في لوحة ما، ولنفترض أنه الأخضر، يكون لون الفنان، أما حين ترسم أنت، فيغدو لونه الخاص، الذي تختبره، ويختبرك، وكذلك في التصوير، لأنك حين تحدد الكادر، تحدد هذا المشهد الذي يعينك من بين كل المشاهد المترامية حولك، يصبح مشهدك الذي رأيته عينك والتقطته حواسك كلها. لذا أسميت معرض التصوير الذي أقمته (مشاهد من سيرة عين)، وبالتأكيد فإن هذه السيرة، تماما كسيرتك إنسانا، وكخبرتك واختبارك للحياة واختبارها لك تبدأ بالانعكاس على أعمالك التي تكتبها. ولذلك حين رسمت وصورت مثلا أصبحت لقصيدتي وروايتي عين أخرى، فلم يعد اللون مجرد لون أو التفاصيل الصغيرة، مجرد أجزاء من جسد هذا العالم، أصبحت معنى معاشا لروح هذا العالم.

❖ أيضا أنت في النقد السينمائي ذو تجربة تستحق التنبؤ، فكتابك (هزائم المفتصرين) الذي يعاين السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق يشير إلى تعددية ثقافية ذات أدوات أسلوبية ناضجة. ماذا أفادتك السينما في إبداعك. ألا يراودك حلم الإخراج السينمائي؟

برهان كركوتلي

فنان غرافيكي من هذا الزمان سجل حياة

بطرس المعري *



رحل عن عالمنا الفنان السوري الكبير برهان كركوتلي، رحل بصمت كما عاش السنوات الخمس عشرة الاخيرة من حياته بصمت، رحل فنان المنمنمات الشعبية، فنان القضايا السياسية، الفنان الذي استطاع منذ نهاية الخمسينيات الى آخر قطعة نقشتها ريشته المغموسة بالحبر الاسود ان يكون آمينا لقناعاته العميقة في ضرورة ابتكار فن حديث يخاطب المجتمع ويتفاعل معه دون ان يتنازل عن القيمة الفنية العالية، فن يخاطب هموم الناس الاجتماعية والسياسية دون ان يتخلى عن شاعريته ومتانته الغرافيكية.

تنقل برهان كركوتلي بين دمشق والقاهرة ومديرد والرباط وبرلين ومكسيكو وفرانكفورت غير ان وجدانه صاغته الحارة الشامية وفكره طبعه الانشداد الدائم للهم الفلسطيني.

* كاتب من سوريا



من أعمال كركوتلي الشعبية (مواويل) - حبر صيني - ١٩٧١

صدر في بداية الثمانينيات كتاب ضخم في ألمانيا عن كركوتلي، استعرض الكثير من أعماله وموضوعاتها المتنوعة، من رسومه عن نزلاء مشفى الأمراض العقلية الى بورتريهاته الدقيقة الى لوحاته المشهورة المكرسة لفلسطين.

في أعماله كلها المشغولة بالابيض والاسود لا يغيب الخط الاسود الثخين المحيط بالأشكال ولا وجوه الصارمة ولا تنويعات ملامسه الغرافكية، ولا ولعه بشغل كل المساحة اقتداءً بالمنمنمات العربية - الاسلامية، كل ذلك موضوع في سياق شحنة تعبيرية عالية ورسالة لا تخطئها العين: وجوه بلدية وديعة، ووجوه يعطوها الغضب والتحدى، سلاسل وسجون واسلاك شائكة، عساكر ممسوخة الملامح، اطفال يطمون بعصفور أو وطن..

برهان كركوتلي الحالم السياسي رسم حياتنا، احباطاتنا، آمالنا، وإحلامنا المكسورة. رسم كل ذلك بوداعة الاطفال ووعي المحترفين السياسيين، وموهبة كبار الغرافكيين، فصنع لنا ايقونات اخاذة لا تمحى من الذاكرة.

في الاسطر اللاحقة سجل لحياة وفن برهان كركوتلي مستعدة من تسجيلات خاصة معه، ومن سجل لحياته سطرها هو في سنوات الثمانينيات.

يعتبر كركوتلي احد اهم الفنانين العرب الذين استلهمت أعمالهم الفنون الشعبية التي عرفها في بلده الأم، ولا يمكن التكلم عن لوحة محلية سورية دون التكلم عن اعماله كتجربة رائدة في هذا الميدان، فلقد استطاع بذلك الأفق الواسع الذي امتلكه ان يتعامل مع روح الفن الشعبي دون الوقوع في مطب اجترار الموثيقات الشعبية بأسلوب مستهلك.

اللوحة التي سماها «مواويل» ذات النزعة الزخرفية الواضحة، رغم بساطة مظهرها غير انها في حقيقة الامر تكتنز حساً مدهشاً، وحرقة غرافكية متينة «وموهبة».. رفيعة.

انتشار أعمال كركوتلي المطبوعة يأتي أيضاً من تلك الأعمال السياسية، ذات الطابع «التحريضي» كما يسميها هو، ولقد بدأ برهان بالعمل الفني - السياسي في المغرب عندما ناصر قضايا العمال وثورا الجزائر، ثم تبلورت هذه التجربة في ألمانيا عندما راح يرسم لفلسطين لوحات وملصقات دخلت ذاكرة التجربة التشكيلية الفلسطينية بمفرداتها وصياغاتها، وتأتي رحلته الى المكسيك في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي لتكتمل دائرة أسفاره الجمالية والسياسية، ولتتزاوج الى حد كبير بين لوحته الشعبية ولوحته السياسية.

حياته

في آخر لقاء جمعنا، أنا والكركوتلي، في (هامبورج) قبل أكثر من سنة، قال لي هازناً وهو يمسك كعادته كأساً من الجعة، «في آخر عدد من ديرشپيغل (Der Spiegel) ككبو مقالاً عن حفلاتي كحكواتي، هذه أول مرة تكتب ديرشبيغل عني ولكن هل تعرف ماذا كتبوا؟! قالوا: حكواتي أت من بلاد أسامة بن لادن!» ابتسمت حينها ساخراً وقلت في «سري» «لا كرامة لتبني في وطنه... ولا في المهجر».

كان للصدفة أولاً ثم لموضوع دراستي ثانياً الدور الكبير في التعرف على برهان كركوتلي عن قرب ففي شتاء ١٩٩٨، رتب لي أحد الأقارب في (بون) موعداً معه. والتقينا حينها في محطة القطار حيث كان ينتظرني برفقة إحدى صديقاته. اقتربت من طاولته محبباً وعرفته عن نفسي فوقف وشد على يدي بحرارة وقبلني مرحباً كأنه يعرفني منذ زمن بعيد.

أخبرته حينها عن موضوع دراستي وأتني بحاجة إلى بعض المعلومات، بل الكثير منها عن حياته وعن مسيرته الفنية. فوعدني بذلك ثم قدم لي في آخر اللقاء ثلاث لوحات مما كان يطبعه بالألوان مستمورة بتوقيعه. وكانت هذه الهدية «دفعه أُولي» من الحكايا التي أرسلها إلي كركوتلي، الرسام والحكواتي وهذه أهم حكاياته.

كان جده عبدالوهاب، قد هرب من كركوك أثناء المجاعة التي ألمت بالمدينة عام ١٨٨٠، ليستقر في دمشق ويتزوج إحدى فتياتها. نعى جده أولاً بالكركوكلي نسبة إلى المدينة التي أتى منها، ثم تحولت في العامية الشامية إلى كركوتلي فكركتلي. رأى برهان الدين بن محمد نديم كركوتلي النور في دمشق في ١٥ أيار - مايو ١٩٣٢ من أم تركية الأصل وكان ترتيبه الخامس بين ستة أولاد.

عاش كركوتلي سنواته الأولى في بيت دمشقي تقليدي في حي «القميرية» على مقربة من الجامع الأموي والأسواق الشعبية المعروفة ثم انتقل إلى بيت في حي «البجصة الجوانية»، أحد الأحياء الشامية التي شكلت ذاكرته.

كان الصغير محاطاً بأشخاص موهوبين في الرسم، فأخوه عبدالوهاب كان مغرمًا بتكبير الصور الفوتوغرافية على طريقة المربعات. أما أخوه مراد وأبوه فكانا يضيضان أوقات فراغهما في الرسم: وكان لبرهان غم يرسم أيضاً وله لوحة لم يتسها فنانوناً أبداً تصور البطل الشعبي أبو زيد الهلالي.

أما موهبته هو فقد ظهرت في مدرسته الابتدائية (معهد اللايك) على أيدي إحدى المدرسات الفرنسيات، وصار بتشجيع منها يقوم بتصوير ما يقع تحت يديه من رسومات في الكتب المدرسية مستحفاً للثناء.

بعد طلاق والديه، أثر الأب أن يخرج ولديه عبدالمجيد وبرهان الدين من المعهد الفرنسي ليدخلهما في مدرسة دينية مكلفة بجامع تنكز المجاور للمنزل. لم يجد الصغير الخجل وكان له من العمر ٨ سنوات، أي مجال لممارسة هوايته في هذه المدرسة بل على العكس، كان الرسم محرماً فيها. كان للنظام الصارم في تلك المدرسة الدور الكبير في طلبه من أبية أن يخرجها منها على الرغم من تفوقه آنذاك في دروسه، ليبدل المدرسة العامة، استعداد برهان في هذه المدرسة قليلاً من الحرية التي افتقدها في المدرسة الدينية. كما استعداد حصص الرسم الأسبوعية. كان الفنان ميشيل كرشه مدرس الرسم فيها، لكن برهان لم يتأقلم مع شخصيته القظة بل وجد في مدرس الرياضة ويدعى خالد المبررة لي خير موجه فني. له في تلك الفترة بدأ برهان بالفروج من عزله وخجله المعبود فيشارك أترابه باللعب في باحة المدرسة وربما في التظاهر ضد الفرنسيين مع الطلاب الأكبر سناً. أما على صعيد هوايته، فقد كان يكره صوراً فوتوغرافية مقابل مبلغ من المال ليجمعه ليذهب به إلى السينما!



صباح الخير - جبر صيني - ١٩٧١ - من مجموعة الأعمال الساخرة

شهر تشرين الأول - اكتوبر ١٩٥٢ ومنها الى القاهرة.
يقول يوسف عبدلكي، الفنان السوري وصديق الراحل، أن دمشق هي «مدينة طفولة كركوتلي، حيث تفتح فيها وعيه ومداركه وتفتقر مواهبه الفنية. ظلت هذه المدينة أشبه ما تكون بحلم، يظهر حينئذ الى بلده بمظهر الحنين الى دمشق كمدينة بالتخديد». أما برهان كركوتلي فعندما يتذكر دمشق يقول:
«كان يسري في كياني شيء من الارتياح العميق وأنا أتتوه ظلاً في الأحياء والأسواق الشعبية. كان يحلو لي زيارة المسجد الأموي وتأمل زخارفه، كذلك الذهاب الى سوق الحميدية وتأمل الناس كيف يتكلمون أو يشترّون حاجياتهم... لا أدري سبب تلك الراحة النفسية التي كانت تعتريني!»

فدمشق إذاً، كانت تؤلف المشهد أو العالم الذي وعى كركوتلي عليه والذي حملته «كجزء من جسده» في ترحاله بكل ما فيه من حركة وتقاليده وعمارة وطرب!

في دمشق بدأ أيضاً اهتمام كركوتلي بعالم السياسة. وصار تحت تأثير بعض الأصدقاء يتردد على اجتماعات بعض الأحزاب السياسية، لكن أباً من تلك الأحزاب لم تكن تجتذبه بأفكارها كما اجتذبه حينئذ رؤية المناضلين الفلسطينيين الذين أتوا الى دمشق ليهبطوا عن دعم لقضيتهم. فخلال زياراته الى فندق أبيه في ساحة الشهداء، كان كركوتلي على موعد مع رجل السياسة والأدب والفن ممن كانوا ينزلون في ذلك الفندق. وكان يحلو له مراقبتهم والاستماع الى أحاديثهم وأن تيسر له الأمر كان يتحدث الى البعض منهم. سمح له هذا العالم باكتشاف الكثير من القضايا والمشاكل التي كانت تلم ببلاده ويمجتمعه ، الامر الذي دفعه للتمرد على محيطه وعلى الأفكار البالية التي كانت تسوده.

دراسة الفنون في القاهرة

عندما وصل برهان كركوتلي الى القاهرة، كان العام الدراسي قد بدأ فيها. ويعترف كركوتلي بأنه لاقى صعوبة في مجاراة زملائه في سنته الاولى في كلية الفنون الجميلة، الا ان التشجيع المستمر من قبل أساتذته وخصوصاً بيكار وعبدالعزیز درويش جعله يتفوق على الكثير منهم في نهاية المطاف. درس كركوتلي التصوير في القاهرة كما مارس النحت في المشغل الحر لكلية لمدة ثلاث سنوات. في مشروع «تخرجه»، خالف كركوتلي «التوجهات الادارية» التي كانت تمتح الطلبة على اختيار مواضيع تعمد السلطة السياسية أو ثورة عبدالناصر



أطفال فلسطين - ١٩٧٥

نال برهان شهادته الاعيادية ثم تابع دراسته الثانوية في «التجهيز الاولى» حيث لفت نظر استاذة الفنان صلاح الناشف برسومه الكاريكاتورية التي تصوره أساتذته في الثانوية. يتعرف برهان في هذه المرحلة على الفنانين نصير شوري وناظم الجعفري العائدين لتوهم من القاهرة بعد أن أنهوا فيها دراستهما في التصوير. وصار يتردد على مرسميهما كما صار يتردد على الصالات التي كانت تستقبل المعارض الفنية فتعرف على أعمال فنانين فرنسيين كبار في معرض نظم في معهد اللابيك.

بعد حصوله على الشهادة الثانوية عام ١٩٥١، أرادت له عائلته أن يدرس الطب أو القانون في الجامعة، لكنه في قرارة نفسه كان يرغب بدراسة الفنون، متأثراً بأراء وأعمال الفنان المصري حسين بيكار الذي راسله في تلك الفترة. لكن رغبته هذه لاقى رفضاً من قبل الأب الذي رأى في خيار ابنه جنوناً. وينتهي به الامر الى دراسة الفلسفة... والرسوب في سنته الجامعية الاولى. هذا الرسوب المنتظر دفعه مجدداً الى مراسلة بيكار طالباً منه قبولاً في كلية الفنون الجميلة. ولأسباب مادية بحتة، ورفض الأب فكرة سفر ابنه الا ان فتحي، الابن البكر، استطاع اقناع والده عندما عرض عليه اقتسام نفقات الدراسة. وهكذا، يترك برهان مدينة دمشق ليتركب البحر من بيروت الى الاسكندرية في

في المغرب. كما انه عمل مع المعارضة والاحزاب اليسارية المغربية. وناضل ضد الاقطاعية والملكية ووجود القواعد العسكرية الاجنبية في المغرب.

لم يعرف كركوتلي الاستقرار خلال اقامته في المغرب فالمجلات الثلاث التي عمل بها تعرضت أكثر من مرة للإغلاق. كما تعرض زملاؤه فيها الى التوقيف أو السجن بسبب آرائهم السياسية. كل هذا اضافة الى طلاقه من زوجته اليمينية الأصل بعد أقل من سنة ونصف على زواجهما دفعته الى التفكير في ترك الدار البيضاء. وعاود كركوتلي محاولة السفر الى المكسيك لكنه أخفق مرة أخرى ليسافر الى ألمانيا الديمقراطية بعد حصوله على منحة للدراسة فيها على نفقة نقابة العمال المغربية.

لم يعرض كركوتلي في المغرب لأن أغلب أعماله التي نفذها هناك كانت عبارة عن رسوم أو ملصقات سياسية تعبر عن آراء المعارضة المغربية أو الثورة الجزائرية لكن هذا العمل الفني- السياسي، وكما كان يؤكد الفنان، سمح له بحل بعض المشاكل في الاهتمام الى أسلوب يجمع ما بين الفكرة وقوة التعبير.



عروس المدائن - حبر صيني - ١٩٧١

واختار مضمون مشقق الأمراض العصبية موضوعا له. هذه «المخالفة» حرمته على الرغم من نيله إحدى العلامات الثلاث الأولى من منحة لمتابعة الدراسة. ولعل السبب الرئيسي في حبسها عنه هو علاقته «غير المرغوب فيها» مع الشيوعيين. خرج كركوتلي من مصر بعدما امتكك أساسا أكاديمياً متنبهاً في الرسم وأسلوباً مبنيا على قوة التعبير وصلابة التكوين. في مصر، تعلم كركوتلي أيضا الاهتمام بفنون الفلاحين والناس البسطاء ويتأثير من يوسف كامل، الفنان المصري الكبير وعميد الكلية آنذاك، وعي أهمية الفن في الحياة وعلى دوره في معالجة قضايا مجتمعه وأنه مسؤوليته قبل شيء.

ربما يكون عام ١٩٥٧ عاماً مميزاً في حياة برهان كركوتلي، وتأتي أهميته من حادثة اكتشف فيها الفن المكسيكي.

كان برهان آنذاك يفكر كثيراً في الأسلوب أو الصيغة التي سينتج فيها فنه. ولم يكن يجد في الأساليب الأوروبية لا الحديثة منها ولا القديمة ما هو قريب لذائذته ولأفكاره لاسيما وهو يتعلق أكثر فأكثر في حياة الناس البسطاء وفي فنونهم الشعبية. وفيما هو يتحدث عن حيرته هذه لأحد زملائه، يعرض عليه هذا الأخير بطاقات للوحاته رسمها الفنان المكسيكي سيكيروس قاتلاً: ربما هذا ما تبحث عنه أنت. ومن ذلك الحين وكركوتلي يبحث عن وسيلة لزيارة المكسيك أو للدراسة فيها، لكن حالته المادية لم تسمح له بهذه الزيارة إلا بعد مضي وقت طويل.

كركوتلي رسام سياسي في المغرب

على الرغم من رغبة أبيه في عودته للتدريس في دمشق إلا أنه أقر لاحقاً بزميليه غياث الأفرس ومصطفى يحيى الى مدريد للدراسة في أكاديميتها. أمضى كركوتلي في اسبانيا ستة أشهر تعرف فيها على فن العمارة الاندلسية كما زار أغلب متاحف العاصمة لكنه تركها بسبب ضيق ذات اليد: «لم يكن يسمح بالرسم في المقاهي بعد نداء المعدة». ويطلب كركوتلي العون من أحد اصدقاء الدراسة في مصر، وهو مغربي من الدار البيضاء، فيكون له هذا. عمل برهان كركوتلي في الصحافة وفي دور النشر كرسام ومخرج فني كما قام بكتابة المقالات الفنية. وسمح له هذا العمل بالاتصال مع الثوار الجزائريين إبان ثورتهم ضد الفرنسيين حيث كانوا يطبعون منشوراتهم السرية

بداية المغامرة الألمانية

تصوير المشاهد الشعبية لم يكن جديداً على تجربته السابقة، ففي أيام دراسته للفنون في القاهرة، صور برهان مشاهد حياتية من واقع الشعب المصري كذلك السوري إلا أن المحنة المادية والروحية التي مرَّ بها جعله ينتهج أسلوباً مسلياً يعتمد على الاسراف في الزخرفة المستقاة من الموتافات الشرقية الشعبية ليخفي بها نسيج لوحة (دون الوقوع في مطب الفولكلورية السياحية)، وينسى آلامه.

بعد ولادة وحيدة «نديم» عام ١٩٦٤ ازدياد أعباء كركوتلي المادية. فحاول أن يعرض أعماله علّه يزيد ببيعها من دخله لكن أسلوبه وأفكاره (كما يصفها) الشيوعية لم تكن لتقنع أصحاب صالات العرض. وانتهى به الأمر إلى العمل كعمّال في إحدى المطابع كي يحصل على قوت عائلته، تمكن من متابعة دراسته في مدرسة للفنون الجميلة.

في تلك الاثناء، ساعده أحد اصدقائه الألمان في إقامة معرض لأعماله في إحدى الصالات. نجح المعرض المادي واستقبل من قبل الجمهور والنقاد بحرارة، حيث اعتبروه أحد التعبيريين السياسيين الألمان. أعطاه دفْعاً معنوياً كان بحاجة إليه.

بعد تسع سنوات من التفرغ، يتلقى برهان دعوة من دمشق للتدريس في كلية للفنون الجميلة. لم يخف برهان عظيم سروره

غادر كركوتلي المغرب عام ١٩٦٦ متجهاً إلى برلين حيث انتسب إلى أكاديميتها ليدرس فن الحفر، ويعمل في مشغل الفخار. سمحت له إقامته في ألمانيا بالاحتكاك مع الفنانين التعبيريين والتعرف على إنتاج هذه المدرسة ومدارس فنية أخرى عبر المتاحف وصالات العرض البرلينية، كما اطلع على الفن «الاشتراكي» عبر المعارض الكبيرة التي كانت تأتي من الدول الشرقية كالاتحاد السوفيتي ويوغسلافيا وبولونيا. وكان يحلو له المقارنة بين هذه الفنون وفنون الكتلة الغربية التي لم يوفر جهداً في التعرف عليها.

عمل كركوتلي في إحدى الجرائد كمصور أو رسام واستطاع للمرة الأولى أن يعرض أعماله في معرض مشترك مع إبراهيم هزيمة الفنان الفلسطيني وغهاث الأفرس الفنان السوري.

كانت أعمال الفنانين الثلاثة تستوحي التراث الفني في منطقة الشرق الأوسط.

في ألمانيا يتعرف كركوتلي على دتيلند سنة ١٩٦٢ طالبة الآداب الألمانية الأصل التي أصبحت فيما بعد بدوية كركوتلي، الراقصة الشرقية وزوجته ومنبع الإلهام قبل كل شيء. ويسافر الزوجان إلى المغرب عام ١٩٦٣ ليعمل محرراً

ورسماً في منشورات اليساريين لكنه عاد بعد سنة واحدة فقط بعد أن وجد أن العمل هناك أصبح صعباً وأن أغلب رفاقه قد أصبحوا خارج البلاد أو في السجن.

ويجد كركوتلي نفسه في ألمانيا الاتحادية في مدينة مانهايم. مكسور الحاطر ويدون عمل. انتهت عائلة زوجته إلى حالته النفسية هذه فقدمت له ألواناً ومواد الرسم على أمل أن يخرج من عزلته ومن وحشته. تفجرت شجون في لوحة سماها (حياة التربة) يقارب عرضها المترين وطولها ٥٠ سم، نفضها بالألوان الزيتية تصور مشهداً بانورامياً لجني المحصول في إحدى القرى. يُعد برهان هذه اللوحة «الشعبية» بمثابة منعطف في أسلوبه، سيتطور مع استخدامه للحبر الصيني والريشة المعدنية كتقنية لتنفيذ أعماله، في الحقيقة، إن



الشهيد - حير صيني - ١٩٧٥

اللبنانية لقرهه الى السلطات السورية لكنه نجح في العودة الى ألمانيا بواسطة زوجته التي قدمت له دعوة «للم الشمل».

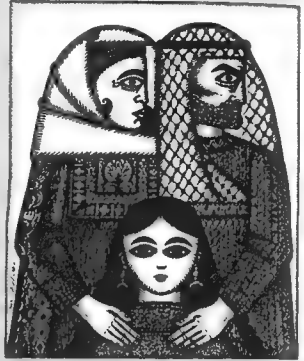
كان ذلك في عام ١٩٦٩.

وجد كركوتلي في فرانكفورت وظيفة مناسبة كرسام في دار للنشر وفي مجلة للأطفال لكنه سرعان ما ملّ هذا العمل ليتفرغ كلياً للرسم. في عام ١٩٧٠، تعرف برهان على مثقفين فلسطينيين يعملون مع منظمة التحرير الفلسطينية في ألمانيا. تبنى هؤلاء أعماله وهو بدوره أصبح رسام ثورتهم حتى انه من حينها بدأ العالم يعرفه كفنان فلسطيني. وعرفت أعماله التي تمجد الثورة وتدعو إلى مناصرتها صدى عظيماً وصارت ملصقاته والبطاقات التي كان يطبعها توزع بشكل كبير مما جعله يؤثر العرض في التظاهرات الثقافية والسياسية ولا سيما الفلسطينية منها على العرض في الغاليريات.

والحادثة المهمة التي جرت في تلك الفترة كانت في يوم الميلاد من عام ١٩٧٠ حيث استطاع الفنان باصراره أن يظهر في مدينة فرانكفورت ان نضاله ونضال الشعب الفلسطيني هو نضال عادل. لقد أقنع برهان بلدية تلك المدينة أن تتبنى موقفاً صحيحاً من الاحتلال الاسرائيلي



المرأة الفلسطينية - حبر صيني - ١٩٧٥



عائلة فلسطينية - حبر صيني - ١٩٧٩

آنذاك وبدأ بالتخضير للعودة فأعد برنامج العمل الطموح من تدريسه في كلية الفنون إلى تأسيس دار نشر لكتب الأطفال إلى إحياء الفنون الفلاحية في الجزيرة وجبال العلويين.

قطع برهان أوروبا يسارته حتى وصل الى دمشق في السادس عشر من ايار- مايو من عام ١٩٦٧- لم يتسلم برهان لمنصبه كمدرس في كلية الفنون الجميلة الا بعد ستة أشهر من وصوله والسبب كان روتينياً. درّس كركوتلي سنة كاملة في قسم الحفر دون أن يتسلم رواتبه لسبب عيئه مما اضطره للعمل كمهندس ديكور في هيئة التلفزيون السوري.

أقام كركوتلي في دمشق سبتين اثنتين غلب عليهما تفاقم أوضاعه المادية السيئة ومشاكله مع زملائه في الكلية التي اضطرته الى ترك التدريس غير آسف. لم ينتج برهان في تلك الفترة أعمالاً بل أقر «الصمت الغني» بعدما هزته حرب حزيران ١٩٦٧.

قرر برهان التوجه (هرباً) الى لبنان، بعد ان سبقته زوجته الى هناك. في بيروت، عمل كرسام ومصمم في إحدى المجلات وتعرف من خلال عمله هذا على غسان كنفاني وعلى غادة السمان. وبسبب مغادرته سوريا دون استقالة ودون أن يعرضي بجدية العلم فيها، لاجلته السلطات

الذي امتد في تلك السنة إلى لبنان أيضاً واستقبلت بذلك أعماله. في السنة التالية، يحقق كركوتلي حلمه في السفر إلى المكسيك لاكتشاف أثرها الفني الذي طالما سحره منذ أيام القاهرة. ومن الطريف أن حلمه هذا تحقق بعد حادث سير كار يودي بحياته فبالتعويض الذي حصل عليه من جراء الحادث سافر إلى مكسيكو ليمضي شهرين اثنين لا أكثر. لكن النجاح الذي لقيه هناك وشعوره بالسعادة لزيارته أعمال أورويسكو وريفييرا وسيكهروس جعله يمدد إقامته فيها إلى سنة تقريباً، بعدما دعمه مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في المكسيك دعماً مادياً استطاع من خلاله زيارة فنزويلا أيضاً وعرض أعماله في مراكز تجمع الجاليات العربية.

عند عودته من المكسيك، عاد كركوتلي إلى مواضيعه الأثرية (أو كما يسميها «المواويل») وهي الرسومات الشعبية والتي عدّها في السابق كأعمال هامشية للترويج عن النفس. وكان من تأثير الأعمال المكسيكية التي رآها عن قرب هو أنه بدأ يتجرأ في تقديم اللوحة السياسية - الثورية والشعبية في آن واحد وهو ما كان يتجنبه سابقاً.

فأعماله السابقة كانت تصنف بسهولة في خانة من ثلاث خانات لا أكثر، السياسية وهي الأعمال القاسية في تعبيرها، الشعبية البسيطة ذات الروح الغنائية وأخيراً اللوحة الانتقادية الاجتماعية وهي غالباً ما تكون ضعيفة التكوين لصالح التعبير الحاد والساحر المتطرف في صغريته.

كيف يصبح الفن شعبياً؟ سؤال كان يطرحه برهان كركوتلي دائماً حتى وجد الحل في طباعة أعماله بالألوان (أسود وأبيض) وتوزيعها بسعر زهيد «حتى يستطيع الفقير أن يعلق في منزله لوحة» وهذه التجربة التي نجحت في توزيع أعماله ووصولها إلى العالم العربي كما إلى الدول الاسكندنافية ربما ردت على مطلبه في أن تكون اللوحة مثل كتاب الجيب في متناول الجميع.

بعد طلاقه من زوجته، استقر برهان في بون ليعمل حكواتياً بالإضافة إلى الرسم.

ويعود كركوتلي على حفلاته كحكواتي الكثير في تدوير أموره المالية التي لم تعرف يوماً التحسناً! وشهدت سنواته الأخيرة تجربة لم

يكتب لها الاستمرار أو التطور بسبب مرض عصبي منعه من الكتابة أو الرسم بخط مستقيم دون أن تهتز يده أثناء الرسم. هذه التجربة هي دراسات في الجسم الانثوي العاري حيث تخفي كلها زخارف وكتابات له لصالح خط أسود متين يرسم الجسم دون أية تفاصيل. وربما الكثير من هؤلاء الفتيات اللواتي وقفن له كموديل هنّ من رقصن في مراسم دفنه، بناء على وصيتهن يوم ٢٠٠٤/١٢/٢٠م في مدينة بون الألمانية.

هذه المحطات التي مررنا عليها على عجل، ربما تكون أساساً لمن أراد أن يتعمق في دراسة تجربة الفنان برهان كركوتلي لأن أعماله في غالبيتها صدى لمواقف حيائية، عاشها الفنان بصدق والتزام حقيقي: «أنا لطيفي لا يباع، أنا أعمل لزمان جديد، لزمان النور العربي، ولكن هذا الزمان لن يأتي في عهد الدكتاتورية والقمع والخوف. هذا الزمان يأتي في عهد الادمغة التي تزهو.. الصبر الصبر.. أنا فني شعبي ليس رسماً على الورق فقط بل هو موقف، عندما أرسم بأسلوب الشعب فأنا ملتزم به وسأخذ مواقف السياسية. أنا لست رساما فقط بل أنا جزء من الشعب.. أريد أن أرسم بلفقه وأدافع عن مصالحه.. لذلك أنا معترّ في حياتي... معلش...»

الهوامش

* ميشيل كرشة وصلاح الناشف من الفنانين السوريين الأوائل والذين يطلق عليهم مجازاً الرواد.

** من تسجيلات خصصاً بها تعود إلى عام ١٩٩٩.



زهاير والحسيني - حبر صيني - ١٩٨٠

مراثية (.....)

هلال البادي*

سيف الدولة الحمداني، جمال عبد الناصر،
وفرسان آخرين يمكن للمخرج أن يستحضرهم)
/ الأرض منهكة بفعل الضياع/ الحرب..
الإضاءة تبدو خافتة/
ما قبل الحكاية:

/ منصة فارغة إلا من السواد، وإضاءة تسطع
رويدا رويدا مع دخول الممثل/
الممثل (دخول تام إلى الجمهور والخطاب موجه
إليهم): أتعلمون..
ما زال الوقت مبكرا كالعادة لسرد الحكايات..
والحكاية هنا مملّة.. أووه أعترض أولاً أنني فُج في
تعاملي.. كان يجب أن أحييكم، لكنني في
الحقيقة لا أدرك بماذا قد أحييكم.. عموماً..
دعونا من هذا.. أعرف أنكم تنتظرون شيئاً ما..
وأعرف أنه قد يروق لبعضكم.. وقد لا يروق
لكثير منكم..

انتظروا.. من لا يروقه، فذلك شأنه.. نحن هنا
لنقدم دائماً الأفضل.. من هذا الذي ينافسنا..
هـ.. أخبروني.. من هو كي أرى ماذا يمكن أن
يقدم بجانب ما ستقدمه نحن.. هـ.. لا أحد..
أعرف.. أعرف أنه.. فلا أحد باستطاعته أن
يمتلك قدرتنا على الثروة.. أقصد تدشين
الحكايات.. هههه..

ولكي لا أعطلكم.. أنتم المشغولون بأعمالكم
اليومية، وحياتكم التي ربما كان بعضكم يرى
أنها مملّة.. وأن زوجته سيئة وغير ممتعة..
فلأنني سأخبركم بالحكاية.. ولابد أن

قبل الدخول وعلو الضوء والستار، مقتتج لبدائية ما،
وطني يا أيها التسر الذي يشهد منقار الذهب
في عيوني

أين تاريخ العرب؟
كل ما أملكه في حضرة الموت،
جبين وغضب..

وأنا أوصيت أن يزرع قلبي شجرة
وجيبي منزلاً للقبيرة..

وطني إذا ولدنا وكبرنا بجرأك
وأكلنا شجر البلوط..

كي تشهد ميلاد صباك

(محمود درويش)

خشب المسرح:

(زمان خارج من حدود الزمان، ومكان لا يعبر عن أي
مكان، رغم أن الحكاية قد تكون قريبة منا.. للمخرج أن
يضع تصورات الخاصة بكل الأمرين.. المنصة تبدو
هلامية هي الأخرى بلا ملامح فضاء أشبه بالسواد..
قطع ديكورية خافتة.. للمخرج أن يضع مستوياته التي
يريدها.. القطعة الوحيدة الموجودة: مصطبة يتم
استغلالها ليقف عليها الصنم/ الممثل..

التمثال/ الصنم يرتدي ملابس رمادية ويصطبغ وجهه
بلون رمادي، ويرتدي قلنسوة بينما يمتد حول خصره
حزام لغمد سيف غير موجود)

(الحكاية عربية الطابع من خلال التمثال/ الصنم الذي
يبدو أنه فارس قديم.. بإمكان المخرج وضع الشخصيات
التاريخية التي يراها ملائمة عليه: صلاح الدين الأيوبي،
* كاتب من سلطنة عُمان

تصدقوها.. من لن يصدق ربما ناله شيء من السوء.. هههه.. لا أقصد التهديد.. هذا ليس من طبعنا.. ولكننا تعودنا أن نكون صادقين في كل شيء.. تماما كالوردة البيضاء.. لا تخفي أي سوء بداخلها..

/ تدخل الممثلة /

الممثلة: أروهوه.. أن تكف عن كل هذه التثرثرة؟ ألا ترى أنهم بدأوا ينظرون إلينا بشيء من الملل..؟ هيا أوجن.. لنبدأ بسرد هذه الحكاية..

الممثلة: قلت لك مرارا وتكرار.. إياك أن تتدخل في عملي، أنا أفقن كل شيء.. ولا يهم إن كان هناك من سيميل هذا السرد.. المهم أننا نؤدي حكايتنا..

الممثلة: لا تتحاذق.. وإلا لن تجدهم هنا.. هيا فالوقت ليس في صالحنا أبدا..

الممثلة: حسنا.. حسنا.. أنت دائما تتدخلين فيما لا يعنيك.. سأروي الحكاية كما خطط لها.. وحكايتنا تنطلق من هذا (مشيرا للتمثال) هو مريبط الحكاية.. أقصد الفرس.. لا لا أقصد الحكاية.. المهم..

الممثلة: هيا.. أوجن..

الممثلة: لا تتعجلي.. ربما ألمهم بعد حين سقوط الصنم.. ذلك الانهيار الذي سيصيبه.. لكن لا يهم.. ولا تسألوا لماذا هو بلا سيف.. سيحاول هو أن يجيب على ذلك.. آههه كم أصابك الصدا الآن..

الممثلة: دك من الصدا وادخل في الموضوع.. هذا الصنم أيها الأعداء له حكاية لا تعرف إن كانت جميلة بالنسبة لكم أم لا.. ولا تعرف لماذا هو بلا سيف.. وبالتأكيد هو سيخبركم لماذا سيفه مفقود..

الممثلة: لا.. أنا سأخبرهم بذلك.. وأنت لا تتدخلني أرجوك هذا عملي أنا..

الممثلة: إذن أسرع وأخبرهم بحكاية الأخوة..

الممثلة: نعم.. كنت سأفعل ذلك لولا أنك تتدخلين في كل شيء..

الممثلة: كان هناك أيها الأعداء مجموعة أخوة طوبيين ومرحيين..

الممثلة: لا فائدة.. دائما ستتدخلين في عملي..

الممثلة: لكنهم كانوا لبعضهم البعض متحاسدين.. أليس كذلك..

الممثلة: نعم.. رغم أنهم في ساعات الصفاء يلعبون.. ويفرقشون!

/ في هذه الأثناء يدخل مجموعة ممثلين يضحكون وتبدو علاقتهم ببعضهم البعض حميمية، تتبدل حسب الحكاية /

الممثلة: عندما كان الليل بجن.. كانوا يتناوبون في النوم.. أحدهم يحرس المكان.. ثم آخر عندما يأتيه دوره.. وهكذا..

الممثلة: وفي الصباح.. يذهبون في رحلة الصيد مبكرين، ويعودون محملين بالطرائد واللحوم..

الممثلة: لقد كانت مجموعة طيبة..

الممثلة: لكن دوام الحال من المحال..

الممثلة: نعم.. لأنهم في الأساس كانوا غير ودودين لبعضهم البعض.. يصنعون من الحبة قبة.. ويقلبون المزاج إلى قتال وخصام.. ربما كانوا أغبياء..

الممثلة: ولأنهم كانوا كذلك.. لم يستطيعوا أن يكملوا بناء هذا التمثال.. إذ اختلفوا فيما بينهم سيضع له سيف..

الممثلة: فكل واحد منهم كان يريد ذلك لنفسه فقط.. أراد كل واحد منهم أن يكون السيف من صنعه هو فقط..

الممثلة: حاولوا أن يحلوا هذا الأمر بالقرعة، لكنهم فشلوا.. حاولوا أن يدفنوا رغباتهم في الاحتكار.. وكذلك فشلوا..

الممثلة: وعندما اشتد بهم الغضب.. تنازعوا بشدة.. وبشكل غير معقول.. أخذوا يكيلون لبعضهم السباب.. ثم تماركوا بالأيدي.. حتى استلوا السيوف التي جاءوا بها ليكملوا تماثيلهم وبدأوا في قتال عنيف..

/ ينسحب الممثل والممثلة قرب التمثال، لتظهر صورة القتال الأخوي في حركات تجريدية تمثل الحرب الشديدة /

الممثلة: ولأنهم كانوا أقوىاء متساوين وعارفين لبعضهم البعض، فقد أنهكوا بشدة.. وتهاووا.. تهاووا دون أن يضع أحدهم السيف في الغمد..

/ يتساقط الممثلون على المنصة /

الممثلة: ربما كانوا حمقى أو مغفلين..

الممثلة: المهم أن الغمد ظل فارغا كما ترون.. وظلوا هم يحاولون عبر السنين أن يتفوق أحدهم على الآخر، حتى

اللجنة؟؟ آآه.. كم أحس بالخواء! بالتصدع! بالألم ينخرني من كل جانب!..

(لصاحبه): أفق.. كل شيء اختفى الآن! لا عواصف تأكلنا، لا قذائف.. قم.. لم يعد هناك شيء الآن.. لا رصاص يخترق الجسام.. أفق.. ربما نعيش لأن القدر يعد لنا ميتة أفضل! عندما يمر الوقت أكثر أيها الرفيق و نحن مازلنا موجودين، فذلك لأن القدر ينتقي لنا موتا أكثر جمالا!

يا للسخرية.. هل في الموت سوى البشاعة؟؟!

رصاصه واحدة لا تكفي.. لا تكفي كي نموت.. نحتاج قبلا أن نرى الموت في كل شيء حولنا.. ثم نفشار ما يلائمنا.. الرصاص لم يعد مغريا.. هه.. لتفخر يا رفيقي.. قذيفة، قنبلة ذكية، صاروخا عابرا للقارات، غازا ساما، مواد كيميائية، جراثيم، وووو.. لا يمكن لنا أن نعد..

/ يضحك بشدة /

ههه.. ماذا يمكن لنا أن نحصى أو أن نختار؟؟ أخبرني.. نحن الآن في استراحة، وعلينا أن نستغل استراحتنا جيدا.. أفق أرجوك.. لا تدعني أعتقد أنني أصبحت يتيما الآن.. وحيدا دون رفيق.. ألا يكفي أنني فقدت كافة أسرتي؟ الأب ذهب نتيجة حرب قديمة، والأخوان الكيبران ذهبوا ضحية سجون التعذيب في وطن العذاب..

والآن...

في عواصف القتل والدمار والنيران..

أفقد أمي..

وأختي مرة واحدة..

بضربة واحدة..

من قبل من لا يميز بين الشجرة والمرأة..

بين الحيوان والإنسان..

وبين الجندي والمدني..

لا يعرف سوى أن يفجر أنهار الدم!!

هيا أفق.. أفق الآن.. وكف عن مداعباتك السخيفة التي لا وقت لها في وقتنا الذي ليس لنا.. هيا أفق..

/ يهزه بعنف كالمذووغ /

الثاني أبوه.. أريد أن أنام.. إني متعب وأريد أن أنام.. لأن تكفي عن إزعاجي؟ أريد أن أنام.. دعيني الآن.. أرجوك يا سلمى يا حبيبتي.. إني أريد أن أنام فأنا متعب جدا..

تكالبت عليهم الدنيا.. ولم يبق منهم سوى الضعف..

الممثل.. أغبياء..

الممثلة: والآن يا عزيزي أخبرهم ببقية ما يجب أن تقوله قبل أن تنصرف..

الممثل (لنفسه): تبا.. المرأة لا يستريح في عمل إذا كانت له شريكة حسناء كهذه.. وقوية الشكيمة..

الممثلة: أتكلم نفسك؟؟ هيا اجعل صوتك يخرج جيدا.. أم أنك تود أن ينقلب عليك كل هؤلاء ويرجموك؟

الممثل: حسنا حسنا.. لا داعي للنصائح التي ليس منها فائدة..

وأنتم.. ربما أخبركم التمثال.. هذا الذي أصابه الصدأ.. أخبركم بحكاية تخصص.. أنا لن أَدْخُل فيها.. لأنها ليست حكايتي.. ثم إني لا أحب التدخل في حكايات التماثيل والأصنام.. لأدعهم يحكون لكم بأنفسهم كل شيء.. الممثلة: أحسنت يا حبيبي.. بالتأكيد أنت مؤثر دائم..

الممثل: بل قلوي أحقق دائما.. لقد سئمت كل هذا.. سئمت رؤية هذا التمثال الذي ليس له سيف.. سئمت حكاية هؤلاء الأخوة التي أروها كل مساء.. أكرر المقطع ذاته.. سئمت..

الممثلة: لا بأس يا حبيبي لا بأس..

وأنتم.. تأكدوا أنكم لا تزالون في إطار الحكاية.. أما نحن، فسننصرف..

الممثل: هيا لنخرج بسرعة.. بدأت أحس بالصداع يفتنتني.. هيا..

الممثلة: لا تنسوا.. الحكاية لم تكتمل بعد..

/ ينصرفان بينما تشتتت الإضاءة /

الشاهد الأول:

(تبدأ الحكاية بمشهد لعاصفة عاتية، و بدمار وانفجارات وقذائف تسقط بين الفينة والأخرى)

/ أصوات لرياح و قصف.. إضاءات متوترة.. صرخات متحشجة.. ضحكة شريرة ضخمة.. عواء /

- دخول -

/ يسقط الممثلان قرب التمثال وينقطع كل شيء /

- صمت -

/ ترتفع الإضاءة مجددا، لكن بشكل خافت /
الأول (مستيقظا): آآه.. لماذا كل هذا الصداع؟ كل هذه

الأول: هه.. سلمى؟ أمازلت تحلم؟ يا للغرابة؟ كل هذا الذي نحن فيه.. وما مررنا به حتى الآن.. وأنت تحلم.. تحلم بسلمى؟

الثاني (غير مفيد تماما): سلمى.. أرجوك.. أريد أن أنام.. أحس إني متعب.. متعب جدا.. ألا تحبينني.. إذن اتركيني أنام قليلا..

/ يتقلب كأنه على سريهر /
غطينني.. أرجوك.. أحس بالبرد الشديد.. لماذا تركتني النوافذ مفتوحة هذا المساء؟

الأول: لتحلم يا رفيقي.. لتحلم.. الحلم مقاومة، ومن لا يحلم لا يعرف أن يقاوم.. أو أين يقاوم.. أو من يقاوم.. / يتركه و يتعد إلى قرب التمثال، بينما تتسلط الإضاءة على الثاني /

/ تدخل سلمى بكامل هيبتها ميتسمة تحمل صينية القهوة /
الثاني: آه.. ما أجمل هذا الصباح.. ما أجمله وما أجمل إشراقه وجهك..

سلمى (متحركة في دائرة الضوء فقط): ألم تفق بعد.. مازلت كعادتك.. كسولا جدا.. هيا دع عنك هذا اللغو الصباحي واغسل وجهك..

الثاني: آه يا سلمى.. الدنيا جميلة عندما يكون وجه جميل كوجهك هو العطر الذي نفيق عليه.. الصباح معك دائما رائع ومنعش..

كم هو الهواء لذيذ..
رائحتك الزكية تعطر حياتي، كم أنا سعيد بك..
هل تعدين القهوة لي الآن؟

أحبها دون سكر..
لا تنسي كوب الماء..
سلمى (ضاحكة): عدت لفصائدك التي لا تجدي.. ألن تمل!

/ يبدأ في حركة دورانية في بقعة الضوء /
الثاني: أحبك.. أحبك.. أحبك.. أحبك..

أحبك يا سلمى.. أحبك..
هل تسمعين ندائتي..
أنا هنا..

وراء شجرة الحب التي جمعتنا.. شجرة الأحلام الجميلة.. على ضفة النهر الذي ضمنا..

سلمى: ههه.. هل تذكر ذلك؟ هيا الآن.. أنا لا أرغب في إضاعة الوقت وعليك أن تفعل الشيء ذاته.. وراؤنا عمل كثير..

الثاني: هل تذكرين.. كان رائعا..
سلمى: نعم أذكر.. وكنا سعيدين.. سعيدين للغاية.. كانت السماء زرقاء.. والعصافير تزقزق في كل مكان.. خضرة المكان تلمنا بشغف.. أليس هذا ما تود قوله الآن؟!

الثاني: كم أشتيهك الآن..
أستهي العودة إلى ذلك الزمان..
يا سلمى.. أيتها الحورية.. الندى.. النسيم..

زماننا كان رائعا.. رائعا جدا..
(يتناول فنجان القهوة) ما أجمل قهوتك..
سلمى: حسنا.. قد شربت قهوتك التي تحب.. هيا الآن..

الوقت يدهامنا.. لديك حقل وعمل.. والوقت ليس ملكا لنا.. هيا اتبعيني.. أم أنك تود النوم؟ لا تكن كسولا.. انهض الآن.. سأقدمك، لكن لن أنتظر طويلا.. هل تصبني؟! إذن عليك أن تكف عن كسلك وانهض.. ها أنت شربت قهوتك..

الحق بي وإلا لن تجبني.. أفهمت؟!
/ تخرج /
الأول: وخرجت..

لم يكن بإمكانه أن يجدها بعد ذلك.. انتظرت في مكان قريب حيث كانا يعيشان بحب.. لكنه تأخر.. نام طويلا وتأخر.. نسي حقله فجأة وانغمس في قهوة باردة.. لذلك رحلت سلمى ولم يجدها قريبة منه بعد ذلك..

/ صوت يشبه الريح /
الثاني: لكن.. ماذا حدث؟ ما الذي ألم بنا فجأة؟
أين أنت؟ أين أنت يا سلمى؟ أين قهوتك؟ نسيك العليل؟

لماذا تركتي الفنجان فارغا؟! أين ذهبت؟
الأول: كان يسمع صرخاتها التي تصم الأذان، ولم يكن يستطيع فعل شيء مطلقا..

/ صوت صرخات واستغاثة /
الثاني: أحس بالبرد.. أحس بالبرد.. البرد الذي ينخر عظامي.. يحيلها هشيما.. رمادا..

لا.. تعالي أرجوك..
دعي إبريق قهوتك، و تعالي..
لم أعد أرغب في القهوة.. رغبتني في الدفء بك!

أنت الحنون التي فيها كل دفة العالم، أين أنت؟

/ تتغير الإضاءة إلى قتامة /

أين أنت؟

أنا أحتاجك.. أحتاج إلى دفئك، عبير رائحتك الزكية..

ولا أريد أي شيء آخر.. فلماذا لا تسمعين ندائي.. لماذا لا تسمعين؟ لماذا؟!

/ صوت الصراخ فيما ينهار هو في دائرة البداية حيث كان /

الأول: ورحلت سلمى..

كما رحل الوطن بأكمله..

آه يا رفيقي العزيز.. هي كانت تسمعك جيدا.. لكنت أنت من لم يكن يرها.. كلنا كذلك لم تكن نرى شيئا أبدا..

الثاني: لم أكن أريد غيرها.. لو تركنا العالم في هدوء ماذا كان سيحدث؟ آه كم أشعر بالرغبة في الهكاه!

الأول: الهكاه؟ أوتعتقد أنه قد يفيد؟ قد يغسل عينيك.. يريحك قليلا.. لكن لن تجد لها مطلقا.. مهما بكيت.. الهكاه لم يعد مجديا لأننا لم نعد نعرف ذاتنا الآن.. صرنا أكثر وحدة، أكثر ضالة!

الثاني: ينسا لكل شيء

الأول: أنسا.. في كثير من الأحيان لماذا أضعنا بوصلتنا؟ أضعنا طريق الوطن؟ طريق عودتنا؟ لماذا

غادرتك سلمى دون وداع وصرت تسمع صوتها أينما مؤلما حادا ينزع النخاع من العظام؟ لماذا؟

ولا أجد أي إجابة..

الثاني: هه.. حقا لا تعرف الإجابة؟ لا تعرف لماذا صرنا هكذا؟ لماذا اختفت سلمى من حياتي؟ فعلا لا تعرف؟ أم أنك تحاول الهروب؟ تحاول ألا ترى أسباب خيبتنا ولماذا نحن الآن هنا بين كومة الخراب هذه؟ لماذا نحن تحت سماء من النار والشرار والموت؟ لا تطرق رأسك.. هذه هي الحقيقة.. نحن جميعنا يدرك الإجابة، ندرك لماذا كل هذا، لكننا لا نريد أن نراها؟ أليس كذلك؟

الأول: آه يا صاحبي الوحيد.. يا من تبقى لي الآن.. نحن حمقى و ضعفاء..

الثاني: ولهذا رحلت عني سلمى.. تركتني أموت كل يوم ألف مرة.. أتعذب.. أتمزق.. وكل رصاصة تصل الجمجمة تغير طريقها لتقتل آخر غيري..

أليست تعاسة؟ كل هذا أليس هو التعاسة الحقيقية؟

أخبرني أليس كذلك؟

الأول: لا تزدي رجعا أرجوك.. ألا ترى كل هذا الضياع الذي تعيشه؟ ألا ترى كل هذا اليباب الذي ينشر الخوف والفزع في النفس؟ ألا ترى؟

الثاني: لو أن الأمر بسيط، لكننا تخطئناه بسهولة.. لكننا قابعة أن نجدنا ضائعين دون دليل.. في ضباب أسود.. والسماء تمطر نيرانها من كل صوب..

حتى هذا التمثال (مشيرا ومخاطبا التمثال) تبدو عليه تعاستنا.. وضعوه هنا كي يكون رمزا من رموزنا الكثيرة التي أفرغناها من معناها لتصير مجرد أصنام.. لا أكثر ولا أقل..

أما زلت صامدا أيها التمثال؟ انظر إلي ولا تشع عني أما زلت صامدا؟ قل لي أما زلت صامدا؟

الأول: ما الذي يمكن أن يقوله؟ دعه لتعاسته هو الآخر.. الثاني: بل عليه أن يبكي مثلنا.. أن يعترف بأنه أحرق مثلنا!

الأول: إنه مجرد تمثال..

الثالث: أنا كذلك.. مجرد تمثال.. ماذا تريدون مني أن أفعل.. أنتم من قيد حركتي هنا.. في حدود هذه المنصة فقط.. أنتم من وضعني هنا.. ماذا بإمكانني أن أفعل؟ قولا ماذا؟!

الأول: كنت ستفعل الكثير الكثير.. لكن...

الثالث: قلت لكما.. أنا مجرد تمثال وضعتوني هنا في زمن ليس بزمني.. مجردا من كل شيء حتى من السيف.. فكيف كنت سأفعل.. أخبراني كيف؟

الثاني: الغريب أنه لا قذيفة أصابك حتى هذه اللحظة!!! فقط الغرياني أفرغت حمولاتها على رأسك، وحلفت بعيدا.. ربما خشيت أن تغضب!

الثالث: أشكر على كلامك.. في أي لحظة لم يكن الوضع بأفضل من هذا.. سأظل صنما مفرغا من كل شيء.. فقط أتلقى تهكم كل الطيور وكل البشر.. وما من دعم أو مساندة..

الأول: لأنك مجرد تمثال.. صنم!! لا يهش ولا يبش.. جاءوا بك من عمق التاريخ، لينصبوك صنما يستظل به المتعبون.. والغارون من حرارة الشمس.. أو ليفرغوا

حوادثهم خلفك تماما..

الثالث: وهل قلت غير ذلك؟ هـ.. أنا صنم.. هذا ما أردتموه أنتم لا أنا.. أما عن التاريخ فلا ذنب لي إن كنتم تعتقدتم أنني يمكن أن أكون ذلك التاريخ الذي تتحدثون عنه.. ولو رجعت إليه لاكتشفتم الفارق.. والفارق سهل.. غمد فارغ وحصان مفقود ولا درع واق أبدا..

الثاني: تظل مأسورا..

ولا تستطيع الحراك أبدا..

شيدوك بغية أن يستمدوا منك عزة أو رفعة..

لكي يقال إنهم أصحاب مجد وتاريخ.. لكنهم أفرغوك من كل شيء داخلك..

الثالث: ها أنت قتلها.. هم من فعل كل ذلك وأنتمأ منهم..
فعلام العلامة الآن؟

الأول: أنت لست أنت الذي قرأناه في التاريخ.. لست سوى صنم.. صنم من الأصنام التي وزعناها على أطراف هذا الوطن الممتد.. غفوا.. أقصد هذا الخراب، هذا الضياع الواسع الذي نحن فيه الآن!!!

الثالث (عائدا إلى وضعيته السابقة): دعوني إذن وحدي..
أنتظر رحمة النار التي ربما جاءت من السماء وحملتني بعيدا عن كل هذا الذي صنعتموه بأيديكم قبل أن أكون أنا قد وضعت يدي فيه..

الأول: هـ.. هههه..

/ يتكن بجانبه مطرقا رأسه/

هل صرنا وحيدين ولا شيء سوانا.. أنا وأنت؟ ماذا تبقى؟
الثاني: لا تنسائه.. هذا الرمز العريق.. هذا التاريخ الذي تتكئ عليه الآن.. هل نسيته؟ ههه.. نحن الثلاثة هنا، وحدنا.. نتجرع المرارة والهواء المملوء بالكبريت والعفن!!!

آآآآه.. ما أتعسنا..

الأول: انظر.. نحن من بدأنا خيبته ولذلك هو بلا سيف.. لم يستطع أحدنا أن يضع سيفاً له.. حتى تهاوينا تماما..
الثاني: كان حيا.. يقاتل الجيوش العريضة بلا ملل ولا سأم، ثم يرجع إلى حبيبته ويلقي التحية ويخلد للنوم دون إحساس بالخوف من الغدر..

الأول: كان.. فعل ناقص أوليس كذلك؟ كان فارسا.. شهما.. قويا.. عظيما.. ولكن ماذا الآن؟ قل لي ماذا؟ مجرد

من كل شيء.. من السيف من الحركة.. مجرد صنم.. تمثال لا أكثر، مجوف من داخله بلا معنى..

الثاني: الأمر لم يعد مهما الآن.. في الضياع تتساوي كل الأشياء ولا يبقى سواء يعرِد فوق أرواحنا..

الأول: لأننا منذ البداية نحن من اختط هذا الطريق.. استوردنا كل ضياعنا الذي نعيشه الآن.. استوردنا هذا الكبريت الذي يغلفنا، هذا البارود الذي يحرقنا..
أتذكر؟

نحن الذين بدأنا.. وزعنا الرصاص على بعضنا البعض تسلياً لا أكثر! ثم أخذنا في إطلاقها كالمدافع الغزير على أنفسنا!!!!

وعندما يقول أحدها: أنا رفيقك، أخوك، صديق طفولتك، بن عمك، خالك، أبوك.. نرد بكل برود.. لدي كيس رصاص ولابد أن أفرغه؟ أعتقد بشدة!!! ثم نطلق.. نمطر أنفسنا بالجذام وبالدماء وبالموت..

وكل هذا الأمر، من أجل ماذا؟ قل لي من أجل ماذا؟..

أمن أجل المتعة؟ وهل كان الموت في يوم ما متعة ننمتع بها؟ هل كان قتل الأبرياء وقتل النفس متعة؟ هل كان اقتلاع الخضرة ونور الصباح والشمس متعة؟ هل ما حل بنا كان متعة؟ لعبة نلعبها؟ قل لي.. هل كان كل هذا متعة؟

/ يتهاوى باكها/

الثاني: أعود فأقول لم يعد للأمر أهمية.. قد انتهى كل شيء وعطينا أن نجد أنفسنا قبلا ربما استعندنا شيئا بسيطا مما فقدناه..

الأول: ما أتعس هذا العالم ما أتعسه؟

/ يدوي صوت صفارة يتلوه تلبذ في الإضاءة و تبعثر وتلون/

الأول (ضاحكا بسخرية): وما نحن نعود من جديد..

أمطري آيتها السماء

أمطري لها و سعيـرا..

أمطري الموت والخراب..

لم يعد لدينا ما نخسره..

الثاني: آآآه.. هل سيكون علينا الدور هذه المرة؟ أم مازال علينا أن ننتظر في طابور الموت؟

/ يعلو صوت التفريغ والانفجارات/

جديد، نحو مدينة نفتحتها وندشن مجدا جديدا وانتصارا
مجيدا. لكنني فجأة سقطت.. سقطت هنا.. ولا أدري لماذا
وكيف؟

لكنني سقطت..

آآه ما أتعسني..

أفقد سيفي وحصاني في آن.. ثم أسقط فاقدا القدرة على
التواصل.. أصابني الإغماء.. ولا أدرك كم من الزمن قد
مضى علي.. أحسه كأنه ألف عام!!

لم يكن كل هذا الضباب موجودا من قبل.. ولا كل هذا
العطن.. هذه الرائحة النارية تفقدني حواسي.. تفقدني كل
شيء..

/ يواصل في أثناء هذا بحثه الدؤوب/

أيضا هنا لا يوجد شيء..

ولا هنا..

هذا السيف ورثته من جدي الكبير كان أمهاده إياه أمير من
سلالة النور، أمير عظيم.. فارس من الفرسان الذين لا
ينكرون.. الذي كانت له صولاته وجولاته.. فتح بلدانا
كثيرة، وكان قائدا عظيما وبارا..

وها هو الآن يضع مني..

يا للسخري.. لو رأي جدي الآن، لأنكر فعلتي.. أضيع
السيف؟! كيف؟ كان سيقول: لو مت لكان أجدر بك؟! أجدر
من أن تفقد سيفك الذي لم تعرف كيف تصنه.. وأيضا
حصانك الأصيل.. سليل خيول أصيلة موغلة في
الأصالة..

آآه.. ليتني أهتدي وأجده..

ليتني أصيخ السمع فأشعر بطقطقات حدوة حصاني
الأدهم..

ما أتعس هذه الرحلة..

كنت فارسا، وصرت الآن تائها بلا سيف أو حصان.. ما
أتعسها من رحلة! ما أتعسها..

/ يقترب من الرجلين / التمثالين /

ربما كان سقط تحت هذه الأصنام.. لا أعرف سر تقززي
منها.. منذ رأيتهما وأنا متشائم.. وضعيتها لا تبشر بخير..
لو كان لي معول الآن لهدمتها!!

لا تجلب إلا الخزي في الدنيا والعذاب في الآخرة..

/ يواصل البحث /

الأول ماذا بقي منا؟

غير الهياكل المفرغة..

غير الأحلام؟!!!

لتمطري يا سماء..

اهطلي نارا ودمارا..

كي لا يتبقى شيء..

أي شيء..

الثاني، قلت لك.. لم يعد للأمر أهمية فأنا بلا سلمي لن
تجدي حياتي نفعاً.. لذلك لا أهمية أبدا لكل هذا..

الأول: ولن نجد مكانا الآن ليحمينا من هذه السياط التي
تقذف بها السماء غير هذا التمثال..

الثاني: سيظل شامخا كأني غباء.. وسنظل نحن أكثر حمقا
وغباء منه..

/ يزداد التبعض والتلون، ويعلو صوت القذائف
والانفجارات ويخفت ما عداه /

- إطلام تام -

المشهد الثاني:

- المنظر ذاته

- الرجلان مكان التمثال في وضعية غير مبالية وخائفة
/ صوت نقيق ضفادع، بوم، عواء ذئاب، عيدان تتكسر..

بينما ينتشر الضباب دون أن يبدو كثيفا/

/ يدخل التمثال ويبدو عليه الانهالك.. يجر إحدى ساقيه،
ووجهه يحمل علامات الغضب والبلاهة في أن/

التمثال - الثالث -: لقد بحثت عنه طويلا ولم أجده..

ترى أين سقطت؟ لابد أن الحصان قد هاله المنظر
الموحش.. يبدو أنني فقدت زمام الأمور وسقطت في بركة

وحلة..

والحصان هرب..

هرب وتركتني وحدي..

ولا خنجر ولا سيف..

سوى هذا الغمد..

تبا لهذا الضباب.. يمنعني من البعث جيدا.. ورؤيتي من
الأساس صارت ضعيفة.. هل أجده وسط كل هذا النقيق؟

وسط كل هذا العفن؟

لكن لماذا سقطت هنا؟

كنت أركب الحصان منطلقا ضمن الجيش نحو نصر

لكن لا معول ولا شيء..

لا سيف ولا خنجر..

لا شيء سوى غمد فارغ، وحصان هارب، وفارس لا

يعرف أين طريقه الآن..

آآه.. لقد تعبت، تعبت من البحث.. من كثرة التنقيب عما

فقدت.. يبدو أنني هرمت.. هرمت ولم أعد قادراً على

الفروسية مجدداً.. عمري الآن أربعون أو أكثر.. تعبت.. ولم

تعد لدي مقدرة..

/ ينهار في منطقة الضوء الأولى منهكا، بينما يتصاعد

صوت النقيق /

لم تعد لدي مقدرة..

أي مقدرة..

يبدو أنني هرمت.. هرمت..

/ يسقط إلى المنصة في حالة غفو، بينما تمتزج أصوات

النقيق مع أصوات جوقة من خارج المنصة /

الجوقة: هلام نحن هلام

فارغون..

جذوع من اليباب

موات..

هلام نحن هلام

والصخرة تسقط على الرؤوس

نعود لنحملها

إلى السماء

الوردة كانت لنا

أضعناها

وضاعت الطريق

فلا قافلة لنا ولا جمال

هلام نحن هلام

/ يتم ترديد المقطع الأخير مراراً، بينما يأخذ الرجلان /

التمثالان في التشكل عبر لوحة تعبيرية من وضعية

اللامبالاة إلى وضعية الفزع المفرط إلى وضعية يتمازج

الفرار فيها بقمة البؤس والخوف والضياع /

.. صمت ..

/ ينهض التمثال من مكانه صارخاً /

الثالث، ماذا..

كأنني سمعته.. سمعت طقطقة حدواته.. إنه حصاني

الأدهم.. إنه هو.. هو

/ يقتش، ينقب ولا يجد شيئاً /

.. هدوء ..

آآه.. كنت أطمح إذن..

يا لهذا الضياع.. أما كان ليسقط غيري؟ ويسقط معي كل

شيء؟.. لم يعد لي درع.. ولا سيف ولا خنجر.. وحصاني..

حصاني الذي أحبه لا أعرف أين هو.. هل أكلته الضفادع؟

لكن الضفادع تخاف دوماً من حدوة الحصان.. تخاف أن

تدوسها الأقدام..

أمس كنت فارساً..

أما اليوم فأنا ضائع ولا أعرف دربي..

(يتحسس غمد سيفه) ويلا أي سيف..

(ينظر إلى الأفق) حتى الدرب لم أعد قادراً على تعديد

تفاصيلها.. لم أعد قادراً أن أحدها، أن أهتدي إليها..

الضعف يلتهمني.. يمزقني..

الجوقة: هلام نحن هلام

فارغون

جذوع من اليباب

موات

الثالث: لكنني فارس.. فارس يهابه الأعداء.. كم جندلت

من صناديد المشاة، الألوف.. كانت الجيوش تمضي،

ويضرية واحدة يسقط عشرة.. مائة.. ألف..

/ في هذه اللحظة تتبدى صورة المعركة: أصوات الخيول

والعربات وقطعة السيوف /

كانت الحروب دائماً لنا.. وكانوا ضعافاً فنرانا صغيرة

تفر من الموت.. كنا نحن الموت.. الموت الذي يصرعهم

واحداً واحداً ويلا أدنى ترد..

/ يتقمص دور مبارزة /

هيا قاتل..

أشهر سيفك الذي أكله الصدا.. هيا قاتل.. ألا تعرف

القتال؟.. خذ.. وخذ أيضاً.. هاك ضريقتي.. خذ.. لا تراوغ..

لن ينفعك هذا.. لماذا أرى الخوف والفزع في عينيك؟.. أين

قوتك.. بأسك الذي تزعمه.. قاتل..

/ يغرز السيف الوهمي في الهواء /

خذها.. قد قلت منك.. وأنت.. وأنت.. وأنت.. وأنت..

/ يبدأ في حركة دورانية تمثل المبارزة، بينما يتصاعد

/ تتعالى أصوات الحرب: القذائف، الطائرات المحلقة،
النيران، المدافع، الصواريخ، ليختفي صوت الخيول
القفقة وصراخ الجنود/
الثالث (منهكا): أين تفرون؟ أين... سأقتلكم، سأدمركم، أنا
الفارس المغوار الذي بقبضة واحدة يجندل مائة صنديد...
أنا....

/ يخور صوته ويسقط في بقعة الضوء/
هـ (ساخرا) أنا.. أنا الذي فقد سيفه، ولم يبق له لا درع
ولا مفراس.. أنا الذي فقد حصانه، وسبى الأعداء مهجة
قلبه...
أنا.. يا أنا..

ماذا تبقى مني الآن؟
لا شيء سوى التعب والشيخوخة
سوى الكبرياء الزائف الضائع..
يا نفسي المنهكة..
يا عمري المتوقف جمودا..
ألا يكفي..
ألا يكفي..
السيف مفقود وضائع..
والدرع ساقط في الوحل لا أدري أين يكون..
والحصان..

الحصان تركته وحيدا دون لجام ودون سرج.. يبحث به
الأغبياء والسذج.. تركته بلا حذوة جديدة، تلتهمه أشواك
الأرض اللغافة في الدماء والزوجة.. ألا يكفي.. ألا يكفي
أيتها النفس المنهكة والضائعة؟ ألا يكفي..
ماذا بقي؟.. ماذا؟؟
- صمت -

/ يردد الرجلان في نفس واحد وينغمة واحدة/
هلام نحن هلام
فارغون
جدوع من الليباب
موات..
/ تتركز الإضاءة على الثالث/ التمثال بينما تعتمد باقي
المنصة/
/ يتصاعد صوت النقيق والمستنقع برهة ثم تختفي
الإضاءة/

صوت راوي من الخارج مع مؤثرات لحرب قديمة/
استطاع صلاح الدين أن يقضي على الصليبيين في
معركة عظيمة عند سهل حطين وعادت القدس عربية
للمسلمين!

/ صوت طبول حرب/
وفي تلك السنة حدث الفتح العظيم، عندما استندت
عربية من عمورية بالمعتمصم العباسي الذي جهز جيشا
لنجدتها حيث فتح عمورية في معركة من المعارك
الخالدة...

/ طبول حرب/
وكان طارق بن زياد فارسا مغوارا.. استطاع أن يعبر
البحر تجاه الأندلس، ويفتح الطريق للجيش الفاتح الذي
حاصر الفرنجة وقتلهم حتى استسلموا وفروا من وجه
الفاطحيين..

/ طبول حرب/
(أثناء ذلك يتخذ الرجلان تبدا تعبيريا في حركتهما على
المصطبة حتى يعودا آخر الأمر كما كانا في بداية
المشهد)
الجوقة (مرددة): هلام نحن هلام

فارغون
جدوع من الليباب
موات

/ يتحرك الثالث في حركة ارتدادية لما بدأه - منهكا
ومتعبا - بينما يتواصل صوت الحرب: الفيل والسيوف
والصرخات/

الراوي: وذكرنا أن عبد الرحمن الغافقي سقط شهيدا في
أرض المعركة التي سالت فيها الدماء غزيرة وعظيمة
وسميت المعركة الخاسرة ببلات الشهداء!

/ طبول حرب خافتة وحركة الثالث تبدو أكثر إنهاكا/
الراوي: كان المغول يجوبون الأرض يدوسون تحت
أقدامهم كل شيء، ولم ينج منهم لا طفل رضيع ولا
امراة عجوز ولا أي شجر أو حجر.. وقبل أن يتحول النهر
إلى سواد وقفوا طويلا أمام أسوار بغداد، يشحنون
أنفسهم بالدمار حتى تحول المكان عند دخولهم إلى
لون قاتم..

ولم يبق شيء.. لم يبق شيء..

المشهد الثالث:

– المنظر السابق

– الثلاثة عند قاعدة التمثال يفترشون الأرض..

/ يدخل الممثل والممثلة/

الممثل: تلك لم تكن إلا قشرة الحكاية.. لم يقل أي واحد منهم أي شيء.. ولم تعرف بعد من سيضع السيف في الغمد الفارغ..

الممثلة: بدأتنا.. قلت لك لا تكثر من الزيف.. هذا سيء جداً..
الممثل: أنا أزيّف؟ هذا غير صحيح.. أنت دائماً تتدخلين فيما لا يعنيك.

الممثلة: الحكاية لا تعنيك وحدك.. احذر فأنا رفيقتك في كل شيء.. والآن.. أخبرهم بما لديك.

الممثل: ماذا لدي.. لا شيء.. فقط انظري إليهم كم هم بانسون..

الممثلة: حسناً أنا سأبدأ.. أنتم أيها الأعزّاء.. التمثال لم يقل شيئاً ذا جدوى.. لم يقل سوى أنه أضاع كل شيء.. وظل يبكي.. أما هما فإنهما يبحثان عن مأوى.. عن أمان.. من منكم يستطيع أن يجد هذا المأمن الآن!
الممثل: لا لا.. ليس كذلك..

الممثلة: بل كذلك.. والآن دعهم يكملون حكايتهم.. دعهم يقولون شيئاً.. ربما كان مفيداً.. ودعنا نحن ننصرف..

الممثل: بهذه السهولة تقولين ذلك.. تحدّفين دوري في الحكاية، وتقولين هيا.. لا.. لا بد أن أكمل ما تبقى..

الممثلة: بل دعهم.. هم أدرى بكل شيء.. ونحن يجب أن نذهب.. هيا.. هيا

/ تجره من يده وينصرفان/

.. صمت ..

الأول: هيا.. ألن تصعد الآن؟

الثالث: يجب عليكما أنتما أن تحملاني..

الثاني: ما رأيك.. هل نفعل؟ سنكون نحن المسؤولين بعد ذلك..

الثالث: ستكونان المسؤولين.. لكن لا بد أن تحملاني..

الأول: حسناً سنحمله..

/ ينهض الأول والثاني ويبذلان في رفع الثالث إلى المنصة/

/ الثالث يتخذ وضعية التمثال من جديد/

الأول: ها قد رفعناه..

الثاني: إني أخاف من عاقبة هذا الأمر!!

الأول: ومع تخاف؟ كل شيء على ما يرام..

الثالث: أنا الآن هنا.. أرى كل شيء ولا أراي.. آه ما أفسى هذا المكان..

الأول: هيا.. هيا اجعلنا أكثر شموخاً.. هيا.. افتح أبواب السماء وانطلق بنا.. نريد أن نحلق..

الثاني: لدي خوف عميق.. إني خائف..

الثالث: كم أنتم صفار.. ما أضالكم!

الأول (لِلثاني): تبا.. لم يكن دمارنا إلا لأننا وضعناه هنا.. إنه يتيجح..

الثاني: هل ننزله من جديد؟

الأول: سنحاول أن نفكر في ذلك..

الثاني: قلت لك إننا نرتكب خطأ.. منذ البداية ونحن نرتكب خطأ فادحاً..

الثالث: لكن أين السيف.. شموخ بلا سيف.. كيف يصير؟! ما أشد برودة هذا المكان.. كانوا يريدونني شامخاً.. ما أتعسني.. كيف أكون شامخاً.. وأنا بلا سيف.. كيف أستطيع أن أكون كما يريدون.. آله ما أشد برودة هذا المكان!

/ ينكمش على منصته/

الأول: انظر إنه يضعف.. فرصتنا.. لا تفلق.. نحن معك.. نحن سنجلب لك السيف المفقود.. عليك أن تكون شامخاً..

هيا.. نحن معك.. أنت الرائع الفذ.. الذي رفع أعناقنا إلى السماء.. لا تخش شيئاً.. نحن معك.. ولن نتركك..

الثاني: لا أحد مثلك.. لا أحد سواك ممجد.. أنت المجد والشموخ.. أنت وحدك ولا أحد سواك.. ألست تخاف..

صحيح أنه لا يملك سيفاً.. ولكن..

الأول: لا تقلق.. سننزله..

الثالث: أشعر بغصة.. أشعر بغصة.. إني أتضامل.. أشعر بالتقازم.. آله

/ صرخة مدوية، بينما تبدأ السماء في اللمعان ببرق ورعد شديدين، ويذب الرعب في الأول والثاني بينما التمثال يزداد ظلمة وعلوا/

الأول: آله.. ما أفسى هذا.. كفى.. كفى..

الثاني: لقد قلت لك.. قلت لك إننا سنندم.. ها هو الآن

يرجمنا بسعير عظيم.. ما الحل الآن.. ما الحل؟

/ يدخل الممثل والممثلة/

الممثل: ولأنهم لم يستطيعوا أن يضع كل واحد سيفه الخاص به في الخمد لجأوا إلى جحر ثعلب ودخلوه يظلمون الغوث..

الممثلة: كان شينا مقزز.. كان وسخا ونتاجا.. لكنهم أرادوه جميعا.

الممثل: ولم يعودوا كما كانوا أبدا..

الممثلة: أبدا..

/ يخرجان بينما يدخل ما يشبه المسخ/

المسخ: ها قد جاء دوري.. جاء الوقت الذي أعود فيه كما كنت قويا.. هؤلاء الحمقى لا يستفيدون من الماضي.. أن لي أن أجعلهم أكثر وساخة مني.. وبما أنهم لجأوا إلي فتلك هي الفرصة.. ولأبدأ منه هو.

/ تشتت الإضاءة/

المشهد الرابع:

– المشهد السابق

– الممثلان الأول والثاني في جانب من المنصة، بينما التمثال يجلس على منصته متضاحكا مع المسخ..

المسخ: الآن.. سأحقق لك ما كنت قد فقدته.. لا تخف من هؤلاء الأوباش.. أنا معك دائما.. اطمئن..

الثالث: إنني ما عدت أقوى.. خلصني من تفاهاتهم.. يريدون شموخا.. من أين لي به؟ أرجوك أرهني.. لقد تعبت..

المسخ: حسنا.. حسنا.. كل شيء بحسابه.. ولا تخف.. أنا معك.. والآن أعطني الخمد.. وإن كانوا يريدون وضع السيف فيه فإنهم سيحتاجونني.. وأنا لن أترك لهم أن يرموك بهذه السهولة.. ستظل مكانك.. شامخا.. قويا.. ههه

الثالث: المكان بارد.. إنني أرتجف.. وها أنا الآن بلا غمد.. بلا شيء.. إنني أنكمش.. أنكمش..

/ يتضال على قاعدة التمثال/

المسخ: ها هو الغمد في يدي.. والسيف سيأتي.. آن الوقت الذي أعيد فيه هييتي.. أن لي أن أكون أنا السيد.. وأن لهم أن يكونوا طوع أمري.. ههه.. بعد كل هذه السنوات أعود أقوى مما كنت عليه.. أنا سيد المستنقعات.. عقونة

الأرض.. أعود مالكا لهم وهم أذلتي.. كم هذا جميل..

جميل وممتع..

الأول: إلى متى سألقي هنا؟ أنتظر.. إلى متى سأظل هكذا.. بلا أي هيبة.. بلا أي احترام..

المسخ: لا عليك يا صاحبي.. لا يهكم كل ذلك.. أنا سأكفل لك ما تريد.. فقط اسمع كلامي.. ها هو الغمد الآن في يدي.. أعرف أنك تستغرب ذلك.. تستغرب أن أحصل عليه بكل هذه السهولة.. لكن الأمر لا يعدو أنه أن الآوان أن

تصير أنت هناك.. مكانه.. لم يعد هو الشخص الملائم.. وأنا سأكفل بإسقاطه..

– صمت –

الأول: فعلا؟ لقد سئمناه.. وأن أن نضع له حدا.. افعل ما تراه صالحا.. أنا معك.. لكن..

المسخ: أعرف.. تخشى أن تبدو واضحا في العملية.. اطمئن.. لن يعرف أحد تعاونك معي.. لكن أين السيف؟ أين

تخفيني إياه..

الأول: السيف.. أهه.. أعتذر.. لكن السيف ضاع من يدي ولم أعد أمك سوى نفسي فقط..

المسخ: أووه.. كنت أمني نفسي بأن أجعلك أنت الشامخ الوحيد.. لكن لا بأس.. كل شيء سيتم على خير.. فقط كن معي.. ولن يعرف الآخرون..

الأول: أنا معك.. معك.. (لنفسه) ما هذا الذي أفعله.. ما هذا الذي أرتكبه في حق نفسي..

المسخ: لست بحاجة لسيوفهم.. هم بحاجة للغمد.. لأنه ملكهم.. ههه.. سأجعلهم يركعون لي.. سأنتقم عن مناداتهم لي بالمسخ.. آن وقت الحساب أيها الحمقى.. وريدا وريدا ستندمون..

– صمت –

الثاني: لا.. لا.. لن أكون معه.. لن أؤنس يدي.. لن أفعل ما يخزيني.. لن..

المسخ: لن ماذا يا عزيزي.. يا صاحبي الجميل.. قل ولا تخف..

الثاني: لست خائفا منك.. يا مسخ..

المسخ: سأقبلها منك.. لأنك عزيز علي.. وتأكد لولا محبتي لك ما جئتك.. انظر.. ألا يعنك هذا.. لقد جاء دوره..

الثاني: الغمد؟ تبا.. كان خطأ أن نرفعه.. ما هو الآن يقدر بنا..

المسخ: لا تقلق.. سيسقط الآن.. سيسقط.. وبالطبع أنت من سيساعدني في ذلك..

الثاني: أنا.. لا.. أنا لا أقدر.. أنا..

المسخ: لن يعرف أحد.. ثم إنني سأساعدك.. أنت وحيد وتحتاج للمساعدة.. سأوفر لك ما تحتاجه من ماء صحي ومن غطاء وأردية.. فقط كن معي..

الثاني: تبا لك.. تبا لك..

المسخ: حسنا اتقنا.. اعتبر كلامك موافقة بالمشاركة.. سيكون كل شيء على ما يرام.. اطمئن.. سجد السيف وسخفته في الغمد.. سيكون في أيد أمينة.. اطمئن.. وعلى فكرة.. سجد لك سلمى أخرى.. الأولى ربما ما عادت موجودة..

الثاني: سلمى؟! أنا أذكرك.. إياك أن تؤذيها.. وإلا....

المسخ: اطمئن.. لا تعنينا سلمى التي تقول عنها.. نحن نحاول تعويضك بما يناسب..

الثاني: آآه يا سلمى.. لماذا أصر على أن أفعل كل هذا؟ تبا.. كم هي الدنيا قذرة؟

- صمت -

المسخ: والآن.. انظروا بأعينكم.. انظروا ماذا سيحل بتمثالكم.. انظروا كم أنا رحيم بكم.. أيها المغفلون.. أيها السذج.. أن لكم أن تنكسوا أعينكم إلى الأرض.. أن تجروا أذيال الانكسار.. وتمشون إلي صاغرين..

/ تبدأ في خلفية المنصة مشاهد لعمليات قتل وتدمير.. أصوات نساء وأطفال يستغيثون.. انهيارات وقنابل ودوي حرب /

/ الأول وجهه للجمهور بينما تجمدت تعابير وجهه وهو يغطي عينيه، والثاني يضع يديه على أذنيه فيما وجهه هو الآخر جامد /

/ الثالث يبدى حركات تعبيرية توجي بالسقوط، بينما ينظر إليه المسخ وهو يهقه رثما يسقط، وعند سقوطه يسقط الأول والثاني على الخشبة ويظل صوت الدمار فقط وأمام الأطفال والشيوخ والنساء لا أكثر، وتظلم المنصة شيئا فشيئا /

المشهد الخامس:

- المنظر السابق

- الأول والثاني والثالث ظهورهم لبعض بينما بقعة الضوء تتصاعد قليلا قليلا مع حوارهم حتى تم أجزاء المنصة دون أن تكون متكاملة ويفضل أن يتم تسليط كم من الضوء على قاعدة التمثال الفارغة الأول: أووه.. ما أعذب الحياة!

الثاني: إنك تبالغ.. ألا تشم هذا الموت؟!

الثالث: رغم كل شيء ما نزال أحياء، أليس بغريب هذا الأمر؟ ألا يجب أن نكون الآن في غير هذا المكان؟ بلا هذه الضوضاء التي تمعشش فينا؟ ألا يجب؟

الأول: كفا عن هذا الهذيان.. لقد سمعت كل هذه اللعبة.. أريد أن أهدأ.. أن أعيش ولو للحظة.. ألا يمكن أن نفعل هذا الأمر؟ الثاني: بلى يا عزيزي.. أيها الرفيق الرائع.. يمكن ذلك.. لكن بالطبع هناك شروط.. أو بالأحرى شرط واحد وصغير جدا!!

الثالث: لا تقل لي أن نعيد الدور! وإلا فإنني سأضعل مكانك.. كي تعاني ما عانيت!! آآه كم كان متعبا!! الأول: ولماذا هناك شرط؟ لماذا لا نحاول نحن فرض ذواتنا؟ أن نستمتع بكل الحياة دون أي شروط؟

الثاني: لأنه بالمختصر لا ينفع.. ما تقوله أبدا لا ينفع! ولأننا كذلك لا بد من أن ندفع من أجل ما نريد! الحياة هكذا يا رفيقي.. هي هكذا بلا زيادات أو نقصان..

الثالث: لكن لماذا لا ينفع؟ ما الذي يمنع؟ أو أننا لا نستحق؟

الثاني: قلت لك لأننا لا بد أن ندفع.. ولأنه لا بد من تنفيذ الشرط قبل كل شيء.. وهو ما لا بد من دفعه من أجل الحياة.. وهو شرط بسيط جدا.. بسيط للغاية..

الأول: إنك تقصد متعتي.. أنا سمعت.. أرجوك لا تضيق علي.. إنني متعب وأريد أن أستريح..

الثالث: لو كان هذا الغمد به سيف لانتزعت لسانك الشؤم.. لكنه فقد.. فقد في الغابة الواسعة..

/ الأول والثاني يضحكان /

الأول: ههه.. أصدقت.. اسمع يا عزيزي.. الأمر انتهى..

النخاع.. ما الذي يحدث أخبراني؟ أو ما الذي اقتترفناه نحن؟ أخبراني؟.. هه هل تودان أن أصدق أنه ليست نصا مسرحيا نؤديه الآن؟ وأن كل شيء قمتما به هو شيء من الواقع؟ أمذا يقول؟

اسمعاني.. أنا مظلما أشعر بما تشعران به، ولكن لن أستكين لهذا الشعور.. لأنها ليست كل الحقيقة.. أو بالأحرى هي ليست الحقيقة مطلقا.. وما حدث كان مجرد نص نؤديه وتدريب عليه.. هل تفهمان.. لن أصدق أبدا؟ الثالث: وما الحقيقة التي تنتظرهما؟ ما الفارق بين نصنا الذي نتدرب عليه وبين الواقع؟ بين الكبريت الذي نعرفه وكبريت النص الذي نتقمصه ونعيشه كل لحظة؟ لا شيء.. أنا تمثال يملك غمدا بلا سيف يفقده بعد حين وحصانا مفقودا وترسا لا أدري أين هو ولا الخنجر هو الآخر أعرف عنه شيئا..

وهذا هو الواقع والخيال..

ما ثمة مهرب..

لنعترف بأننا واقعا.. واقعا الذي نعيشه..

والحقيقة شيء نسبي آخر المطاف.. شيء نسبي.. هل تفهم هذا؟!!!

الثاني: يجب أن تقتنع.. أنت هو ذلك الذي كان النص يشكله.. وأنا ذلك الرفيق الذي كان بجواره يبحث عن سلمى التي ما عرف لها وجهها ولا سمع لها صوتا.. فالمؤلف الذي يكتب النص لم يعرف شيئا من ذلك..

الأول: أوه.. كفى.. كفى.. كفى.. لم أعد أطيع.. لم أعد أطيع.. إني متعب.. متعب للغاية.. كفا أرجوكما.. كفا عن هذا الهذيان.. لم أعد أطيع.. لم أعد أطيع.. لم أعد..

/ يأتي من عرق الجمهور صوت تصفيق، ويصعد المخرج يسبقه صوته إلى المنصة بينما تتغير ألوان الإضاءة / المخرج: stop هذا جيد.. إنكم تهللون حسنا.. وتحسنون في أدائكم يوما بعد يوم.. كم أنتم رائعون.. هل نعيد تمثيل المشاهد من جديد؟!!!

/ يكون الآن على المنصة فيما يبدو الجمود على الثلاثة / المخرج: سنجري بعض التديلات.. لا تخافوا.. لن أغير في الحوار كثيرا.. فقط هي الحركة التي سأغيرها شيئا بسيطا فقط.. وستعودون.. المهم أن يكون الأداء راتعا.. أمامنا أيام مسرحية مملوءة بالإثارة.. أريد القاعة أن

أرجوك.. كفى.. نحن الآن في استراحة.. لا تزد تعبي بشيء من غبائك؟

الثالث: لا داعي للمسغرية.. وأنت ما الشرط الذي ترى أنه مهم جدا جدا.. ويسيطر جدا جدا.. قل وخلصنا..

الأول: ربما أن نتقمص أدوارنا بشكل حقيقي.. هل جئنا لنفعل ذلك؟ إنه شيء مقيت!! شيء مزق للنفس.. ومتعب للغاية.. والدور ما كان يستحق كل هذا العناء.. أبدا!

الثاني: سأخبركما بالشرط ولا داعي لكل هذه المناحة.. وهذه الاحتمالات التي لا تقدم ولا تؤخر.. الشرط ألا نشم كل هذا العطن.. وكل هذا الكبريت والبارود والموت.. أن نخرج من هذا المستنقع.. ونرى الشمس لأول مرة منذ ألف عام!!

/ الأول والثالث ينظران بدهشة إليه /

الأول: هيه.. عزيزي، قلنا إن الدور انتهى.. ما عاد لنا دور.. هل صدقت اللعبة؟ أرجوك.. كل شيء انتهى الآن..

الثاني: إذن نحن خارج التاريخ.. وأسفي!!

الأول: قلت لك الدور انتهى.. ماذا حدث لك؟

الثالث: دعه.. هو الآخر بدأ يندمج.. إنها لعنة.. أنا أيضا أشم الكبريت.. أنفوس الموت ورائحة الدمار.. تحاصرني العفونة وكل ما هو مقرف ولزج.. ألا تشعر بهذا؟ أصبح لدي دافع للبحث عن سيف فقدته في دور مفترض.. أشعر أنني ذلك الفارس الذي تخلى عنه حصانه أو حصانه فضل الانسحاب عنه.. ربما لأنه أصبح هرما الآن!!

الأول: أي جنون هذا.. ما الذي تقولانه؟ ما الذي تخرفانه؟ لقد انتهى الدور.. انتهى ولم يعد هناك أي تقمص.. هل تفهمان؟ انتهى.. انتهى..

الثاني: وأنا أيضا.. فلا تستغرب..

سلمى التي أبحث عنها صارت جزءا مني.. أشعر أنها منذ الأزل في، في دمي.. وفي كل خلاياي.. ومازلت أحن إلى يوم صباحي يجمعني ببسمة شفتيها وقهقهتها العذبة رغم مرارتها..

لا أبري ماذا حل؟ ولكن أشعر أنني كنت ذلك الرجل الذي فقد سلماه، فقدما في نزوات عابرة قام بها هو ورفاقه الأغبياء.. وأعتقد أنك أنت أيضا تمر بنفس الحالة.. أليس كذلك؟

الأول: يا لهذا الجنون.. هذا العالم مجنون.. مجنون حتى

تضحج.. هل تفهمون ما أقول؟ أن تضحج..

/ ينظر إليهم لكن دون رد /

المخرج: لماذا تصمتون؟ هل أنتم متعبون؟ أقدر هذا الجهد.. لكن علينا أن نكون أكثر مهارة.. لكم خمس دقائق استريحوا فيها قليلا..

/ ينظر إليه الثلاثة في وقت واحد ويرددون /

الثلاثة: هلام نحن هلام

فارغون.. جذوع من اليباب

ميتون.. ميتون.. ميتون..

المخرج: في الحفظ أنتم بارعون جدا.. لديكم خمس دقائق استراحة.. ثم سنعود مجددا..

الثلاثة: هلام نحن هلام

ضائعون.. متبحرون كالريح..

أصنام أصنام..

المخرج: هه.. ما بالك.. ماذا حدث لكم؟ هذا ليس من ضمن النص.. إنه جميل، لكن من أين أتيتم به؟

الأول: نحن الأصنام.. الأصنام..

الثاني: التي ليس داخلها سوى الفراغ..

الثالث: مألها الهدم والاندثار، مألها التبعثر في الريح.. في الهواء الجوي..

الأول: ومن ثم لا شيء.. لا شيء..

المخرج: ما بالك.. هل تمثلون علي؟ هيي انتهوا الآن!!

الثاني (للجمهور): وأنتم.. ألا تشاركوننا اللعبة؟ هيا.. هيا.. اللعبة جميلة.. وستستمتعون..

الأول: تأكدوا من ذلك فكل شيء انتهى.. وما بقي إلا الأصنام.. إلا الفراغ!!

الثالث: هلام نحن هلام

وهذا المدى كله ضياع..

هلام نحن.. ضائعون..

موات، جذوع يباب..

الأول: ولم يبق شيء، فاللعبة انتهت بالخراب..

الثاني: تأكدوا من رؤوسكم.. ربما لن تجدوا داخلها إلا الريح تعوي.. فقط.

الثالث: ونحن هلام.. هلام..

/ يردد الثلاثة بينما ينصرفون خارج المنصة /

هلام نحن هلام.. فارغون.. أصنام أصنام.. ضائعون..

واللعبة انتهت.. انتهت..

/ المخرج يسقط في دائرة الضوء فيما يدخل الممثل والمثلة، ويصعدان على قاعدة التمثال الفارغة /

الممثل: ما رأيك حبيبتي الآن.. ألم تكن حكاية مسلية..

المثلة: أنت رائع في سرد المأسى.. ولذا أنا معك دائما..

الممثل: لكن الحكاية عزيزتي لا تزال مستمرة.. ونحن الآن شهود عليها..

المثلة: نحن فقط؟ ألم تنس هؤلاء.. كل هؤلاء؟ إنهم كذلك شهود.. أنتم يا أعزائي شهود الحكاية والمأساة..

الممثل: شهود الأصنام والسقوط..

المثلة: يمكن لكم أن تكلموا الحكاية.. أن تزينوها.. أن تضيفوا عليها.. وتجعلوها أكثر خرابا.. هه.. جميلة خرابا هذه..

الممثل: لكم أن تضعوا الأصنام التي تريدونها.. أن تحطموها.. أن تمجدوها.. ثم تسقطوها دون شفقة..

المثلة: ولا تشعوا أن تضعوا شيئا يهيج العيون كي تدمع..

الممثل: لكم أن تفعلوا ما شفتم.. لأن الحكاية حكايتكم أنتم جميعا..

المثلة: آآه يا حبيبتي.. ها نحن ننهي عملنا.. والآن.. هيا.. لا بد أن طفلنا ينتظر أبويه لهروبا له حكاية ما قبل النوم..

الممثل: فعلا.. لقد أنهينا كل شيء.. وهو في انتظارنا ليسمع الحكاية من أولها إلى آخرها.. لذا هيا..

المثلة: هيا..

/ ينصرفان /

- صمت -

/ ينهض المخرج من مكانه /

المخرج: لكن الحكاية ليس لها آخر، ليس لها آخر.. انتظروا.. انتظروا.. قد تزيغان في الأمر شيئا ما.. والطفل

ما زال بريئا.. انتظروا..

/ يتقيعهما بينما يتصاعد صوت الانفجارات ودوي الرصاص والقنابل.. تضاء السماء بألوان نارية.

تتصاعد موسيقى زلزالية صاخبة تمتزج بالأصوات السابقة، وتبدأ الإضاءة في الخفوت أكثر.. فيما يدوي

صوت صرخة أنثوية ومن ثم تتعثر الإضاءة /

- إظلام تام -

اللون في السينما والتلفزيون والنهايات السعيدة في السينما

قاسم حـول *

إن القيمة الجمالية في السينما وفي التلفزيون هي مسألة غاية في الأهمية بالنسبة للمتلقي الذي يستقبل الصورة، وأهميتها غير ظاهرة للعيان. فاستيفاء اللقطة والمشهد المرئي للشروط الموضوعية لقيم الجمال يرتقي بالمتلقي إلى شخصية جديدة بإنسانيتها في استقبال أحداث الحياة والوقوف أمامها بوعي. استقبال الصبح والخطأ، الحب والكراهية، الظلم والحرية، البناء والهدم وكل معاني المفردات المتناقضة إن قبول الدكتاتورية في مجتمع ما كمدّته سياسي واجتماعي والتعايش معها والخوف منها وعدم رفضها على سبيل المثال هو تدن في المستوى الجمالي للشخصية الإنسانية ومن هنا تأتي خطورة



لقطة من فيلم المخرج الفرنسي هنري ميشال ليجيبيك

اللون في الفيلم السينمائي
وعلى شاشة التلفزيون

في الفضائيات العربية وفي الأفلام السينمائية التي تعرضها الفضائيات سواء الفيلم الملون منها أو الأسود والأبيض، نلمس خلافاً في هارموني الألوان وفي تدرجات اللونين الأسود والأبيض. وإذا نظرنا إلى فضائية عربية فإن العين تنظر إلى الشاشة بارتياح لا توفره الشاشة الفضائية العربية.

فلماذا لا تبدو الشاشة الفضائية العربية مبهجة للمتلقي؟ في هذا الموضوع نحاول أن نحلل القيمة اللونية في العمل المرئي في محاولة للوصول إلى قيمة فنية جمالية متنازعة للمتلقي الذي لا يعرف أين يكمن الخلل؟

* مخرج من العراق يقم في هولندا

الصورة وبشكل خاص الصورة المتحركة إذا أنتجت بدون حسابات للقيم الجمالية، والقيم الجمالية هي مفردات كثيرة في الصورة المرئية هي بالفكرة بالكلمة الحوارية بالقيمة التشكيلية للكتاب بالأداء التمثيلي بالمذيع الإخباري وملابسه وأدائه بحركة الكاميرا.. وباللون وهارموني اللون.

كل هذه المفردات التي لا يستطيع المتلقي معرفتها وتلمسها تؤثر عليه إيجاباً بقدر ما تستوفي شروطها الموضوعية وتؤثر عليه سلباً في حال دامت الصورة بشكل غير مستوف للشروط الموضوعية لقيم الجمال.

لننظر في البداية إلى الفيلم السينمائي (الأسود والأبيض)

هل فيلم الأسود والأبيض هو فيلم غير ملون؟

أم هو فيلم ملون بالأسود والأبيض؟

يسمى الفيلم بالعربية (الأبيض والأسود) الذي هو بالإنجليزية (Black & white)، أي الأسود والأبيض.

اللون الأبيض هو حصيلته الألوان الثلاثة الأحمر والأخضر والأزرق بنسب متساوية، أما اللون الأسود فهو من الألوان الطباعية وليست الطبيعية، بمعنى أنه خارج ألوان الطيف الشمسي. ولأن التصوير هو الرسم بالضوء فإنه، أي الضوء، يحقق لنا مجموعة من التدرجات اللونية بين الأسود والأبيض

ولفيلم الأسود والأبيض موضوعات يصعب تصويرها بالألوان الطبيعية بنفس تأثير اللونين الأسود والأبيض، ولكن الهدف التجاري، وظاهرة الاعتدال في التلقي، بعد ظهور اللون في السينما، ترفضان استقبال الفيلم الأسود والأبيض. والعرض التجاري التلفزيوني يشتري الفيلم الملون بسعر أعلى من الفيلم الأسود والأبيض، كما أن بعض محطات التلفزة ترفض شراء الفيلم المصور بالأسود والأبيض مع أهميته الفنية والتاريخية لأنها لا تتلقى مع ظاهرة الاعتدال لدى المتلقي. وتبتعد شركات الإعلان عن فترة بث الفيلم غير الملون بالألوان الطبيعية. ولذلك عمدت كثير من شركات التوزيع على تلوين فيلم الأسود والأبيض القديم لتلويها كومبيوترياً إن صبح التعبير لإتقانه في البث الملون وهو فيلم هجين فلا هو بالأسود والأبيض وتدرجاتها للونية ولا هو بالفيلم الملون بألوانه الطبيعية.

نحن نطلق على الأفلام الكلاسيكية في تاريخ السينما (العصر الذهبي للسينما) بمعنى أن هذا العصر قد أصبح تاريخاً مذهباً ولم يعد له وجود حاضراً، لأن السينما كانت صنعت إبداعية هامة تعنى بكل مفردات لغة التعبير السينمائية ومنها

المفردات التقنية. عندما تم تصوير أول فيلم روائي طويل بالأسود والأبيض وهو فيلم (ميلاد أمة) للأمريكي (ديفيد وارك جريفت) عام ١٩١٥ والذي صور الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال والجنوب، ومع أهمية التجربة وأهمية التقنية في طباعة وإظهار الفيلم، والسينما في أعوامها الأولى، فإن المخرج (جريفت) قد خان اللون (خان اللون الأسود في الفيلم مظلماً خان اللون الأبيض) فلقد رفض أن يشرك العصر البشري مثلاً بالمثلين السود بسبب الموقف العنصري من السود في أمريكا، وعمد إلى صيغ مثلين بيض باللون الأسود لكي لا يعطي فرصة للممثل الأسود أن يصعد في سلم نجوم السينما (حصلت احتجاجات من المواطنين السود والمثقفين في أمريكا على موقف جريفت).

منذ ذلك التاريخ، تاريخ هذا الفيلم الروائي (ميلاد أمة) وفكرة تطوير اللونين الأسود والأبيض بمزيد من التدرجات اللونية تطورت في الإبداع بالإضاءة المستعملة لتجسيد تلك التدرجات اللونية بين الأسود والأبيض، وتبرز أهمية مدير التصوير الذي يرسم اللقطات بإضاءة متقنة، منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم يلعب اللون وتدرجاته دوراً هاماً في شكل العرض السينمائي وفي تأثيره على المتلقي.

عندما ظهر اللون في السينما، بدأت جملة من العوامل التقنية وغير التقنية تلعب دورها في لون المشاهد السينمائية. العامل الأول الذي واجه السينما هو الضوء، فأصبحت الإضاءة الصناعية في المشاهد الداخلية تحتاج إلى إضاءة مختلفة عن تلك التي كانت مستخدمة قبل ظهور اللون وظهرت الراشحات (الفلترات) لتضفي ألواناً معينة على الأشخاص والأشياء. وهنا صار المخرج بحاجة إلى مدير تصوير له حس الرسام وثقافة المبدع الكبير لأنه يتوزع للضوء يخلق لوحة مرسومة باللون من خلال الضوء ليحقق هارموني مرئياً متحركاً، إضافة إلى ما يخلقه اللون من تأثير سيكولوجي على المتلقي بقيمته التعبيرية. أما في المشاهد الخارجية حيث ضوء الطبيعة ومصدره الشمس، فإن المخرج (المبدع) يصور فقط في الساعات الذهبية وهي ساعات السحر والفجر والشرق وأول الصباح وساعات العصر والغروب وأول المساء، لكي يحقق للمسات اللونية القضية شرقاً والذهبية غرباً، وحتى استعمال العاكسات في الظل أثناء التصوير الخارجي فهناك العاكسات الفضية اللون والعاكسات الذهبية اللون التي تضفي على وجوه الممثلين وعلى المكان ذات الإحساس واللون الهادئ والمريح في الاستقبال.

الإنسانية المعاصرة هي تطور طبيعي لكانت ظاهرة الاستفادة من تقنيات العصر لصالح القيمة الفكرية والقيمة الجمالية الفنية وليس العكس.

في معارض البث وتقنياته تتسابق الشركات سنوياً على تقديم ما لديها من تطور في كافة معدات التصوير والصوت والصورة والبث التلفزيوني. ولقد قدمت الشركات في آخر عروض التقنية أجهزة تعوض المخرج والشركات المنتجة عن مدير التصوير وعن الخبرات الكبيرة التي يحتاجها المخرج للقيمة اللونية للفيلم. هذه الأجهزة وما تقدمه من تقنية عالية في تطوير الصورة تحقق ما عجزت عنه السينما طوال أكثر من مائة عام من عمرها، فالسينما في صعب وعيد وغير قابل للتطور لأنه غير قابل للتجزئة كما تقنية الفيديو.

لقد عرضت إحدى الشركات المنتجة لهذه الأجهزة لقطة بإضاءة خارجية لفنائه تجلس في مقدمة بخت يرسو في الميناء في خليج تحيط به الأشجار، ويبدأ المعارض التقني يتلاعب بألوان المشهد، وهو يعطينا ليس فقط حالات مختلفة من النهار بل أيضاً بتأثير الضوء على المكان وعلى وجه الفنانة حتى يتحول وجهها وهي تتطلع إلى المكان غروباً تتحول إلى لوحة تشبه بورترية لرسام كبير. هنا تقلصت مهمة مدير التصوير وستقلص كثيراً، ذلك الرجل المتأمل الذي يرسم المشهد



صورة من فيلم «بدلية ونهاية»

في الأفلام الكلاسيكية بقدرة مدهشة من خلال توزيع الضوء في المكان وعلى وجوه الممثلين ليحتل مكانته تقني يدرك أسرار الكمبيوتر وقدراته غير المحدودة وتطوره اليومي. ومع أن كثيراً من المخرجين وشركات الإنتاج التي تعتمد ما يطلق عليه الميزانية المخفضة للإنتاج والتي تشكل التحجج للتصوير بالفيديو وتحول حصيلة النهاية إلى السينما، إلا أن عدداً غير قليل من شركات الإنتاج والمخرجين لا يزال متمسكاً بتقاليد العمل السينمائي معتقدين بأن الفيديو لم يصبح بعد بديلاً كاملاً عن السينما.. فماذا يعمل هؤلاء بعد أن قفز شكل العرض السينمائي ليعرض بنا في صالات السينما من غرفة الموزع حيث صار بالإمكان تغطية العروض لعشرات بل لمئات صالات العرض السينمائية بدون شريط سينما ويدون حتى شريط فيديو بل من ذاكرة

هذا فيما يتعلق بتحقيق اللون عبر الضوء، ثمة أمر آخر يتعلق بهارموني اللون، فمع ظهور اللون انكشف لون الأشياء فيما كان الأسود والأبيض وتدرجاتهما يخفيان جانباً من هارموني لون الموجودات والمكان. فالمشهد السينمائي هو مكونات كثيرة من ملابس الممثلين والأثاث وألوان الجدران والإكسسوارات من الصحون والزينات واللوحات الجدارية، ومكونات البيوت الشعبية، تحتاج كلها ليس فقط إلى هارموني اللون، بل تحتاج أيضاً إلى دراسة عن طبيعة مكونات المشهد، فكيف يمكن خلق هارموني لوني للأشياء في مشهد لعائلة بسيطة وفقيرة تجمع أشياءها كيفما أتفق، وهل المخطط خلق هارموني لوني لمكونات المشهد الذي كل موجوداته متناقضات لونية بالضرورة؟ أم أن هذه المتناقضات اللونية هي هارموني الفقراء والأحياء الشعبية؟

هذه المتناقضات اللونية هي هارموني طبيعة المشهد، ولكن مطلوب هارموني إضافي لكادر الصورة، إذ قد تسرق كتل لونية ما عين المشاهد عن موضوع الحدث وذلك لتضيق زاوية الكاميرا أو تغيير قطعة إكسسوار قد يحل جانباً من اختلال الهارموني اللوني.

هارموني لون الأشياء والموجودات مع هارموني الضوء الذي يكمل القيمة الجمالية لكادر السينما يقف وراءه مخرجون

رسامون ومديرو تصوير رسامون ومصممون أزياء رسامون، وكل فنّان في الفيلم السينمائي هو رسام بالضرورة مثل ما هو شاعر بالضرورة وكاتب رواية ومسرحي بالضرورة.. وهم عين المخرج الذي يدير العمل وهو صاحب الرؤية الفكرية والفنية الجمالية، ولذا نسمي تلك الأفلام المتقنة الصنع تقنية وبناءً، نسميها بكلاسيكيات السينما. هذه الظاهرة لا تتكرر بضرورة التغيير الحاصل في طبيعة الواقع السياسي، الاجتماعي، الاقتصادي، والثقافي في عصرنا الحديث، إلا إذا سقطت هذه الحضارة أو انتهت هذه الحقبة من التاريخ البشري لتأتي حقبة لاحقة تكون لها لغتها التعبيرية الجديدة، لأن هناك تغييراً في التقنية، ولكن هذا التغيير لم يستخدم كوسيلة، بل صار هدفاً، وصار الفيلم السينمائي عبارة عن مؤثر بصري مهجر وحسب، فيما ينبغي لو كانت الحياة الثقافية

الكمبيوتر نحو صالات السينما التي تستقبل البث كما يستقبلها التلفزيون؟

هذه التطورات المتسارعة في علم وعالم المزيئات صارت تلعب دورا ما سلبيا أو إيجابيا في قيمة اللون في الفيلم السينمائي. ثمة ثقافة يطلق عليها (معاصرة) أصبح لها متجوها مظلما لها جمهورها المتلقي، وقد يطلق على الفنان الذي لا يزال متمسكا بقيمة السينما وعمق صورتها وقيمتها اللونية، يطلق عليه كلمة (تقليدي) وإذا أرادوا الرحمة به فيسمى (كلاسيكي) ولكن لا يزال النقاد يطلقون على تلك الأفلام العظيمة (العصر الذهبي للسينما) ولعل من اللافت للنظر بأن الأفلام التي تم اختصارها عام ١٩٥٥ وهي اثنا عشر فيلما كانت أغلبيها مصورة بالأسود والأبيض، وعرضت في بروكسل عام ١٩٥٨ بمناسبة إقامة المعرض الدولي حيث اجتمع عدد من السينمائيين إضافة إلى مندوبين ينتمون إلى ست وعشرين دولة، لاختيار أفضل اثني عشر فيلما ومخرجا، منذ نشأة السينما في العالم حتى عام ١٩٥٥.

نلاحظ أن أغلب الأفلام التي تم اختيارها يعود تاريخها إلى بدايات السينما، فيما عملية التقييم تمت عام ١٩٥٥، باستثناء فيلم (سارق الدراجة) للمخرج الإيطالي (فيتوريو دي سیکا) المنتج في عام ١٩٤٨، وأغلب الأفلام الفائزة مصورة بالأسود والأبيض في وقت غزا فيه الفيلم الملون عالم السينما ويكاد أن يكون الفيلم الأسود والأبيض قد توقف عن الإنتاج بل أن المادة الخام للتصوير بالأسود والأبيض كانت في طريقها إلى التوقف، وحتى الأحماض لإظهار وطبع الأفلام بالأسود والأبيض لم تعد متوفرة في الأسواق.

وبشكل عام فإن الألوان في السينما تسير في اتجاهين، الاتجاه الأول هو كشف لون الطبيعة والأشياء كما تراها العين وكما تكشف حقيقتها الإضاءة الصناعية وإضاءة الشمس، نرى الفيلم يزهو بألوان الحياة والأشياء، فيما نرى أفلاما ملونة ولكن ألوانها تكاد تقترب من الفيلم الأسود والأبيض. في النوع الأول يدخل الفيلم الفرع في نفس الجمهور المتلقي مثل الفيلم الاستعراضى الغنائى والفيلم الاجتماعى، ولكن في موضوعات تاريخية أو أفلام ذات طابع ملحمي أو تراجيدي نجد أن المخرجين يعيلون إلى فيلم ملون أقرب ما يكون إلى الأسود والأبيض، أفلام يطغى عليها اللون الأزرق ويؤثر على باقي الألوان، تكون عموم ألوان هذا النوع من الأفلام هي الألوان الباردة، والمتلقي لا يجد في مثل هذه الأفلام الألوان الصارخة

والهراقة أو ما يطلق عليه الألوان الحارة التي يغلب عليها اللون الأحمر، ولذلك فإن مخرجي الأفلام ذات الألوان الباردة يبتعدون عن الشمس في التصوير الخارجى، وهم أكثر ميلا لما يطلق عليه فترة الساعات الذهبية للتصوير ليحققوا ألوانا باردة وهادئة، وكذا الحال أثناء رسم المشهد بالإضاءة وحتى في اختيار ألوان الملابس والمكان والموجودات فإننا نراها في توافقه اللونى أقرب ما تكون إلى الأسود والأبيض وتدرجاتهما اللونية من خلال اللون الأزرق والألوان الباردة .. في مثل هذه الأفلام تشعر برصانة الموضوع.. تشعر بأنك أمام لوحة لرسام مدهش في قدرته على استخدام اللون في التعبير عن واقع ثري في مكوناته.. بل أكثر من رسام لأنه في كل كادر، في كل لقطة، في كل مشهد ومع حركة الكاميرا وحركة الأشخاص داخل الكادر مطلوب أن تبقى الصورة ضمن حركة الكاميرا، تبقى في قيمتها اللونية وفي هارموني اللون ساحرة الجمال ومعبرة عن طبيعة المشهد المتمحرا، بعكس اللوحة المرسومة الثابتة التي هي لحظة ثابتة من الزمن.

ومع كل معايير اللون في الكادر المرئي تبقى السينما (حتى الآن) هي التي حلت القيمة التقنية لطبيعة اللون، فيما التلفزيون بكل إمكانياته التقنية لم يتوصل حتى الآن إلى تجسيد قيمة اللون وطبيعته بنفس مستوى الفيلم السينمائي، وحتى لو توصل التلفزيون إلى مثل هذا الحل التقني للون فإنه يبقى ناقصا طالما أن الضوء يسقط على العين من الشاشة وبذلك تبقى العلاقة الفيزيائية بين العين واللون علاقة غير نظامية، بعكس السينما حيث يسقط الضوء من البث على الشاشة وفي ذلك استقبال للصورة ولألوانها بشكل يريح العين ويجعل استقبال القيمة الجمالية للون استقبالا سليما ونظاميا.

وفي قيمة الصورة التلفزيونية تعمل الشركات اليابانية على تحقيق إنجاز تقني يرتقي بالصورة التلفزيونية إلى مستوى الصورة السينمائية، وقد طلبت من خبرائها ذلك، وبهذا الإنجاز يمكن أن نحقق صورة تلفزيونية تتساوى مع الصورة السينمائية في العمق والوضوح واللون، عندها يمكن استبدال تقنية السينما بتقنية الفيديو، ولكن المشاهدة ستبقى بدون حل، فالمشاهدة بطريقة (العرض) هي التي تحتفظ بالقيم الجمالية كاملة ومنها اللون، والمشاهدة بطريقة (البث) تبقى ناقصة في قيمها الجمالية ومنها اللون.

النهايات السعيدة في السينما

حتى وإن كانت الحياة ليست سعيدة دائما، ولكن ينبغي أن

الشركات المنتجة أنها تورطت في مثل هذه المغامرة الإنتاجية. عندما حاول المخرج سدي بولاك أن يخرج رواية (إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك)، وكان سعيدا بجائزة الأوسكار مع بطاقة فيلمه (جين فوندا) فإن شبك التذاكر لم يكن سعيدا. لأن نهاية الفيلم لم تكن سعيدة.

الفيلم يصور حالة الناس بعد الأزمة الاقتصادية التي اجتاحت العالم في الثلاثينيات من القرن العشرين، وكان يقام سباق الماراثون، حيث يتسابق الناس داخل حلبة أمام طبقة الأغنياء الذين يلعبون الرهان على المتسابقين، وكانت البطلة (جين فوندا) التي تعاني من متاعب نفسية نتيجة الأزمة الاقتصادية تقبل أن تدخل السباق أمام المتراهنين، وكانت حاملا، وعندما لم تستطع الموصلة لستة أيام وهي مدة السباق وتفشل، فانها تطلب من صديقها أن يطلق عليها النار لتنتهي بذلك معاناتها وأحزانها.

اعتقد النقاد بأن المخرج ما كان ينبغي بالضرورة أن يلتزم بالرواية، وكان عليه أن يغيرها لما يتلام والتقليد السائد في السينما، كان ينبغي أن تبقى البطلة (جين فوندا) تقاوم الحزن وأن يكون ثمة أمل وأن ينتهي الفيلم بقبلة وليس بموت البطلة كما شاهدت وصديقتها صاحب مزرعة في أول مشاهد الفيلم وهو يطلق النار على حصان تمرد ولم يستطع التعايش مع الجياد.

لعل أكثر الأفلام الأمريكية ذات النهايات السعيدة هي ما أطلق عليها في تاريخ السينما (أفلام المجتمع الأمريكي) تلك الموجة من الأفلام التي صورت قصص الحب في صفوف اللغة الفنية والمتوسطة في المجتمع الأمريكي. تلك الأفلام لا تنقسم بالنهايات السعيدة فحسب، بل إن كافة مشاهداتها والصراع الدائم بين شخصها يدور في بيوت أنيقة وعلى سطوح البواخر السياحية وفي الحدائق الغناء وعلى البلاج. الممثلون يتم اختيارهم وفق مواصفات جمالية عالية (أنا جارنر، مارلين مونرو، جيمس دين، دوريس داي، كلارك كابل، أودري هيبورن، جنيفر جونز، جيمس دين، جريجوري بيك، أسقر وليامز، كيرك دوغلاس، ستيفوارت جرينجر، أ.) فأغلب نجوم هوليوود ونجوم أوروبا جميلون، وأيضا أنيقون، والسيارات فارهة وأثاث المنازل أنيق. كل شيء يجب أن يبدو

تكون سعيدة في السينما. اطمئن عزيزي المشاهد فإن المشكلة قد انتهت، وإن العاشق أو المحارب أو رجل البوليس الطيب أو ابن صاحب المزرعة الأنيق أو البحار الذي حارب القرش الغرافي الحجم في عباب البحر، جميعهم قد عادوا في نهايات الأفلام، عاد كل واحد منهم إلى حبيبته الجميلة والتقاها في بستان أو على شاطئ البحر أو في الفيلا الأنيقة قرب الستارة الرقيقة البيضاء، أو ليلا تحت ضوء القمر الأخضر أو قرب شلال المياه وخيريه... في كل تلك المواقع الساحرة الجمال ومع صوت الموسيقى الرومانسية بطبع كل واحد من هؤلاء قبلة على شفتي حبيبته وترتسم على الشاشة كلمة النهاية.

المطلوب أن تخرج سعيدا عزيزي المشاهد، وأن تعرف بأن ثمن التذكرة الذي دفعته لمشاهدة الفيلم السينمائي لم يعد عليك بالكدر، بل نحن نجعلك تغادر الصالة وأنت سعيد، والأهم من ذلك أن تحدث صاحبك أو تحدث الجيران عن الفيلم وقوته دون

أن تقول (كان الفيلم جميلا ولكن) فمن غير المستحب أن تقول، ولكن البطل قد مات في نهاية الفيلم، فإن ذلك يحول دون ذهاب صديقك أو الجيران لمشاهدة الفيلم.

إن أول مسرحية قدمت في تاريخ الثقافة الإنسانية هي مسرحية (المتذرعات) للكاتب الإغريقي (أسخيلوس)، وكان سبب تقديمها كل عام أمام

المعبد في أنها تنتهي نهاية سعيدة يفرح لها الشعب الإغريقي بكامله، ويشاهدها كل الشعب كل عام. ومسرحية المتذرعات تحدثت عن هروب بنات الملك، لأنه أراد أن يزوجهن من أبناء العم، فرفض ذلك. وبعد أن تعقد المشكلة يصار إلى تشكيل مجلس شعبي صار يعرف فيما بعد بالبرلمان حيث يناقشون المشكلة، ويعطي مجلس الشعب رأيه لصالح البنات وحققن في اختيار من يرغبن الزواج منه، فيعدن إلى الوطن منتصرات. هذه النهاية السعيدة هي التي جعلت الجمهور يحب المسرحية وصارت تقليدا يعرض كل عام.

كل الأفلام الأمريكية والأوروبية ومن ثم العربية والهندية تلتزم بالنهايات السعيدة، فالمرجم لا يفلت من العقاب، واللئيم ينهد، والبطل ينتصر، وأغلب الأفلام تنتهي بالقبلة. الأفلام التي حاول فيها المخرجون أن يخرجوا عن هذا التقليد، اعترفت



نظيفاً وأنيقاً وخبلاً ويسحر المشاهدين. ولذلك فإن منتجي هوليوود لا يرغبون في إنتاج الأفلام التي تصور الأحياء الفقيرة والأزقة الضيقة، وإذا ما ظهر مثل هذا المشهد في فيلم ما، فإن ذلك قد يحدث بسبب هروب مجرم أو اختطاف فتاة وإخفائها في مثل هذه المواقع البائسة، مواقع الهروب من القانون. ومع ذلك فإن تصوير هذه المواقع أمر غير مرغوب فيه. والأفلام التي تحدثت عن مشاهد إنسانية عن الفقراء لم يتم الترويج لها، وكانت الموافقة على إنتاجها تحمل سببين، الأول، الجانب السياسي، في تمرير بعض الأفلام كنوع من التنوع، والثاني نوع من الدراسة لمعرفة مدى استجابة الجمهور لمثل هذه الأفلام. وبالتأكيد فإن الاستجابة كانت ضئيلة، لأن ظاهرة الاعتقاد قد تركت أثرها على المتلقي حيث تكونت لديه قيم جمالية أوجدتها السينما الأمريكية وصارت هي الثقافة السائدة. إن القصص الإنسانية القصيرة للكاتب (أوهنري) قد أنتجت ولكنها لم تحقق النجاح التجاري الذي يعتبر معيار نجاح الفيلم بالنسبة لشركات الإنتاج في هوليوود. هذه الفيلم والأفلام الأخرى مثل أفلام (شارلي شابلن - الباحث عن الذهب) و(العصر الحديث) و(الدكتاتور) قد أنتجت في فترة اللمد اليساري في الثقافة الأمريكية وانتعاش بعد الأزمة الاقتصادية الكبيرة التي اجتاحت العالم في نهاية الثلاثينيات. حقا كانت سياسة هوليوود بأن الفقراء ليسوا جديرين بهذا الفن الرفيع. إن الطبقات الأرستقراطية وناسها الجميلين هم الذين ينبغي أن يتحركوا على الشاشة المسرحية الخلاصة، شاشة السينما.

نفس الشيء حصل في مصر عندما تم إصدار الجريدة السينمائية المصورة، فإنها اقتصر على نشر أخبار وحياة الطبقة الأرستقراطية، أما الفقراء فما هو مسموح لهم أن يطلعوا على هذه الشاشة فحسب.

هناك نهايات سعيدة من نوع آخر في الأفلام الروسية، فالفيلم الروسي محكوم عليه بالنهاية السعيدة وبالفرح الاشتراكي. فالإنسان الاشتراكي وفق مفهوم الواقعية الاشتراكية يجب أن يكون سعيداً. لقد أنتجت السينما الروسية روائع من الأفلام مأخوذة من روائع الأدب الروسي والعالمي، ولكن إلى جانب هذه الأفلام كانت السينما الروسية وسينما الجمهوريات السوفيتية تنتج أفلاماً محلية للاستهلاك الداخلي تتحدث عن أناس سعداء يعملون من أجل غد أكثر سعادة، لكن الواقع لم يكن كذلك، وكانت النظرة ضيقة وغير دقيقة. الأفلام الأمريكية

وموجة أفلام المجتمع الأمريكي لم تتحدث عن السعادة بشكل مباشر، لكنها كانت تعرض حياة المجتمع عبر حكايات اجتماعية، وكانت مواقع التصوير والأحداث تدور في بيوت الناس المترفين وعلاقاتهم المثيرة والمشبهة، ولكن بكل ما تحتويه تلك العلاقات من مشاكل كان المنتج يريد لأبطال الفيلم أن يلتقوا في نهاية القصة لقاء يترك المشاهد مرتاحاً وسعيداً.

يبدو أن طبيعة الإنسان هي كذلك التقيت منتجاً سينمائياً هندياً في مهرجان طشقند السينمائي عام ١٩٧٤ وسألته لماذا هذا البعد من الأغاني في الفيلم الهندي الذي شاهدناه في المهرجان. قال لي إن الجمهور الهندي عندما يريد أن يذهب لمشاهدة الفيلم الهندي فإنه يسأل سؤالين، السؤال الأول (كم عدد الأغنيات في هذا الفيلم؟) والسؤال الثاني (هل ينتصر البطل في النهاية؟). إن الشعب الهندي الذي كثير منه يمد يده للسائح من أجل (روبية) يشتري بها رغيف الخبز، يحمل تلك (الروبية) ليقطع بها تذكرة السينما، بحثاً عن السعادة التي يصور إليها والتي يفقدونها في حياتهم الإنسانية. إنه يمثل بأبطال الفيلم السعداء، يتمثل في عشقهم وفي انتصارهم على العذال والحصول على الحبيبة الجميلة التي تعبر عن عواطفها في الغناء وكلمات الحب التي يرتجف لها القلب.

إن أفلام (راج كابور) التي حاول أن ينتصر فيها للفقراء، لم تلق ذات النجاح الذي حققته أفلام (شامي كابور) التي تحدثت عن حياة الأغنياء والطبقة المتوسطة، وأمتلأت بالأغاني العاطفية، المغامرات والتزلج على الثلج والفوز بالحبيبة الجميلة التي تسكن في قصر كبير.

الجمهور الهندي الذي يهرب من عالمه الفقير لم يكن يرغب أن يرى هذا العالم مرة ثانية على الشاشة. يريد أن يرى حلمه وليس واقعه الذي أرقعه.

الفيلم العربي هو الآخر ينتهي هذه النهايات السعيدة وهو أيضاً يصور حياة الفئات الاجتماعية الثرية والفئات المتوسطة. والأفلام المصرية التي تصور المجتمع المصري قد أنتجت على غرار أفلام المجتمع الأمريكي، ودائماً هناك قصة حب وعاذل وخيانات زوجية وفنارة مظلومة، ولكن لا بد وأن ينتهي الفيلم بلقاء الحببيين، وانحراح المخبر الاجتماعي (العاذل).

النهاية السعيدة في السينما تقليد أوجدته السينما الأمريكية في هوليوود وأصبح ظاهرة خلقها الاعتقاد ورغبة الإنسان في أن يكون له في الحياة ثمة أمل، حتى ولو كان ذلك الأمل مجرد صورة على شاشة سينمائية وسط الظلام!

ينصحون المخرج الشاب

إعداد وترجمة: محمد علي اليوسفي *

طويل كي يصور شاباً، كتب هذا الكلام في سن الثالثة والثمانين. أنا مع هذا الرأي تماماً. وأتضمن ألا تجد غروراً وادعاء في كلامي. الموضوع هو الذي يتكلم، وليس المخرج، ولعله يشبه طفلاً نقول له: «أسكت»، أنت تتكلم كثيراً. أنت جميل، نعم، لكن توقّف، تكون خارج. ولهذا أعتقد أن المرء عندما يكون خارج موضوعه الذي يعالجه، يستطيع أن يذهب إلى ماهر أبعد من حياته الفاصلة.

جان كوكتو Jean COCTEAU

• ولد سنة ١٨٨٩ وتوفي سنة ١٩٦٣. عضو الأكاديمية الفرنسية.

— دم الشاعر (١٩٣١): النسر ذو الرأسين (١٩٤٧) الوالدان المزعجان (١٩٤٩): وصية أورفيوس (١٩٦٠).
• «لا وجود لعصا سحرية. ولا بد من لمسة قلم بارعة، أو شعاع ضوء، يسلط على الظلال التي هي الشخصيات. الإبداع في السينما هو التعمّد على رؤية العالم من زاوية نظر أخرى، على طريقة الخفافيش، تلك الفئران الطائرة التي نسبت أن تكون رمادية اللون وتنام مقريضة ورؤوسها إلى الأسفل. الإبداع في السينما هو معرفة طريقة الذهاب، مع أطراف فضية، لاكتشاف مناجم ذهب. كذلك من أجل تصوير فيلم ينبغي معرفة التحرك داخل اللامرئي، تماماً مثل الخفافيش في حلقة الظلام.»



مارسيل ليربييه L'HERBIER Marcel

ولد في باريس سنة ١٨٩٠ وتوفي سنة ١٩٧٩. شاعر، له (في حديقة الألعاب السرية): مؤلف مسرحي (مخاض الميت). عمل مديراً فنياً في المصلحة السينماتوغرافية التابعة للجيش خلال الحرب العالمية الأولى. ثم انتقل للعمل مع التلفزيون منذ العام ١٩٥٤.

أبل غانص Abel GANCE



— ولد في باريس سنة ١٨٨٩. توفي سنة ١٩٨١. ابتكر طريقة الكتابة والرسم على الشاشة Pictographe، والمنظور الصوتي، والشاشة الثلاثية. عمل سيناريسيت لدى شركة باتيه. أخرج للتلفزة: ماري تودور.
— فنّاع الشرف (١٩١٥): دراما في قلعة عكا، ما تحكي الأمواج...، بارباروس (فيلم في حلقات)، طريق الألام (١٩١٧): السفنوية العاشرة (١٩١٨): إني أنهم (١٩١٩): العجلة (١٩٢٣): نابليون (١٩٢٧)، امرأة الكاميليا (١٩٣٤): لوكريس بورجيا (١٩٣٥): حب بيتروفن الكبير (١٩٣٦): سارق النساء، المعلم الحداد (١٩٣٧): لويز (١٩٣٩): الفردوس المفقود (١٩٤٠): فينوس العمياء (١٩٤١): الكابتن فراكاس (١٩٤٣): الرابع عشر من تموز (١٩٥٣): برج نيسل (١٩٥٥): أوسترليتز (١٩٦٠): سيرانو ودارتانيان (١٩٦٢): بونابرت والثورة (١٩٧٣).
• ثمة قول جميل لبكاسو: «يحتاج المرء إلى وقت



* شاعر ومخرج من تونس

– كرنفال الحقائق (١٩٢٠): رجل البحار (١٩٢٠): إلدورادو (١٩٢٢): دون جوان وفاوست (١٩٢٢): المرأة اللاإنسانية (١٩٢٣): المرحوم ماتياس باسكال (١٩٢٥): الدوار (١٩٢٦): الشيطان في القلب (١٩٢٧): المال (١٩٢٨): ليالي أمهر (١٩٢٩): عطر السيدة مرتدية الأسود، لغز الغرفة الصفراء (١٩٣١): ليلة الأسلحة (١٩٣٦): قلعة الصمت (١٩٣٧): كوميديا السعادة (١٩٣٩): الليلة العجيبة (١٩٤٢): كاترين المحترمة (١٩٤٣): آخر أيام بومباي (١٩٤٨): والد الأنسة (١٩٥٤).

« ما من نصيحة في مجال السينماوغرافيا حصراً. وعلى الشباب أن يذهبوا إلى معهد الدراسات العليا السينماتوغرافية (DHEC) الذي أسسته رغم وجود مدرسة شارع فوجيرار، لأنني كنت مصمماً على تأسيس مدرسة متخصصة في الدراسات العليا.

وهكذا صار المعهد عالماً قائماً بذاته. وكان الطلاب أنفسهم هم الذين ألحوا على إدراج الدراسات التطبيقية. وفي رأيي لا بد أن تكون البداية دائماً بمحاولة تقديم أفلام قصيرة. ولي ذلك التفكير في ظاهرة السينما في إطار دروس علم الجمال، والدراسات المقارنة. وهذا من شأنه أن يسمح للطلاب بالعودة إلى المعهد حتى بعد حصولهم على شهادات. فلا شيء أسوأ من مؤسسة تطحن لمن يغادرها. بعد التخرج، انطباعاً بأنه بات يعرف كل شيء. وهناك من يصرف النظر عن الدراسة في هذا المعهد، وهو طريق ممكن.

جان رينوار

ابن الرسام أوغست رينوار. ولد في باريس سنة ١٨٩٤. توفي في بفرلي هيلز (لوس أنجلوس، الولايات المتحدة الأمريكية) سنة ١٩٧٩.



– ابنة الماء (١٩٢٤): نانا (١٩٢٦): بائعة الكبريت الصغيرة (١٩٢٨): الكلية (١٩٣١): بودو الذي أنقذ من المياه (١٩٣٢): مدام بوفاري (١٩٣٣): طوني، جريمة السيد لانج (١٩٣٥): الحياة لنا: الحضيض (١٩٣٦): الوبم الكبير: المارسييز (١٩٣٧): البهيمية البشرية (١٩٣٨): قانون اللعبة (١٩٣٩): SWAMP WATER (1941): هذه الأرض ملكي (١٩٤٣): تحياتي إلى فرنسا (١٩٤٤): THE SOUTHERNER (1945): يوميات خادمة غرف (١٩٤٦): امرأة الشاطئ (١٩٤٧): النهر (١٩٥١): العربية الذهبية (١٩٥٢): FRENCH CANCAN (1955): إيلينا والرجال (١٩٥٦): غداء على العشب (١٩٥٩): وصية الدكتور كورديليه (١٩٦٠): التعريف المعلق (١٩٦٢). – نال الأوسكار عن مجمل أعماله سنة ١٩٤٧.

« أفضل ميزة منتطرة من المخرج:

– أن يعرف كيف يضع نفسه في مكان الممثلين، أي أن يتخيل نفسه أمام الكاميرا في حين أن عمله يتطلب منه أن يكون وراءها.

ما النصائح التي تقدمها للسينمائي الشاب ؟

« ه يبدأ بأن يكون ممثلاً أولاً، ثم يمر بمرحلة المونتاج... وأخيراً أن يكون قادراً على قراءة قصائد فرجيل الرعوية في نصها الأصلي.

مارسيل بانويل

Marcel PAGNOL



• ولد سنة ١٨٩٥ وتوفي سنة ١٩٧٤. عضو الأكاديمية الفرنسية. مؤلف «سينماتوغرافيا باريس» أخرجت أفلامه الكلاسيكية الكبرى قبل الحرب: ماريوس، فاني، مريوس. ثم أعقبتها أفلام جوفروا، أنجيل، سيغالون، قيصر، العودة، الشونتن، زوجة الخباز، لبنة حفار الآبار. وبعد ذلك توالى أفلامه الأجد ناييس (١٩٤٦): الطنطنة الجميلة (١٩٤٨): توباز (١٩٥١): ماتون الينابيع (١٩٥٢): رسائل طاحوتي (١٩٥٤).

« ينبغي على المخرج أن يعمل بإخلاص، من دون توقف، وحتى من دون الإحساس بالضربات التي يتلقاها. لا ينبغي التزحزح عن القناعات، وعن اليقين. لقد عانيت أمرين من ذلك، في حياتي، وهو ما لن يراه المتفرجون في أفلامي.

روجيه ريشبي

Roger RICHEBE



• ولد في مارسيليا سنة ١٨٩٧. توفي سنة ١٩٨٩. عمل في البداية مستشاراً للأفلام السينمائية، ثم موزعاً، فمنتجاً (أنتج لمارسيل بانويل وأبل غانز) ومخرجاً. – كمؤلف. وضع كتاب مذكرات بعنوان «أبعد من الشاشة» (١٩٧٧).

– كمخرج: احتضار النصور (١٩٣٣): اللباس الأخضر (١٩٣٧): سجن النساء (١٩٣٨): تقليد منتصف الليل (١٩٣٩): مدام سان جين (١٩٤١): الأيام السعيدة (١٩٤١): ماغيه الكبيرة (١٩٤٩): رومانسية ثلاثية (١٩٤٢): دومينو (١٩٤٣): مونستور (١٩٤٩): مطلوب للمشفقة (١٩٥١): فرار السيد بيرل (١٩٥٢): عشاق منتصف الليل (١٩٥٢): إلزا (١٩٥٦): ما أغنى الرجال (١٩٥٦): صوفي والجريمة (١٩٥٧). – كمنتج: «الكلبة» لجان رينوار، «دموازيل نيتوش» لمارك أليغري، «فاني» لمارسيل بانويل، «رحلة بلا أمل» لكريستيان جاك، «ثمن

الخطونة» لدونيس دي لا باتليير، «أوسترليتز» لأبل غانص..

• يستطيع المرء أن يصور أفلاماً، من دون أن يعني ذلك أنه صار سينمائياً. هذه صفة ينبغي اكتسابها وبذل الجهود من أجلها. لكن اليوم لا يوجد تأطير جيد للعمل. والمسؤولية لا تقع على عاتق المخرجين الجدد، بل على عاتق أولئك الذين عمدوا، غداة الحرب، إلى إلغاء أثر الإنتاج الجاد وسلطة الإشراف، بعكس ما يجري في الولايات المتحدة الأمريكية. تذكر أهمية زانوك والواليس... ذلك أن كل شيء في السينما يبدأ وينتهي عند المنتج. إذا نجح الفيلم فالفضل يعود إلى المخرج، أما إذا فشل فإن ما يجري هو تذكر اسم المنتج. إن الأمر يتطلب تحديداً مهنياً جاداً لوظيفة المنتج. ما جدوى المركز القومي للسينماتوغرافيا الذي لا يستند إلى أية بنية أو أي تمويل في مستوى طموحاته؟ كيف نصدق عملية سينماتوغرافية يتبجح أصحابها بأنها كلفت مائتي ألف فرنك مع الإشارة إلى أنها من إنتاج شركة ذات رأسمال يقدر بخمسين ألف فرنك وتستقله في عمليات أخرى أيضاً.

ولم نعد نرى اسم المنتج على الشاشة بل اسم شركة خفية الاسم. أنا أسست شركة باسبي؛ روجيه ريشي. كذلك عندما أراد مارسيل بانول دخول المهنة، نصحته بأن يطلق على شركته اسم أفلام مارسيل بانول. هذا الالتزام يتضمن احترام أسمائنا الشخصية، والوعي بمسؤولياتنا، وليس ذلك إزاء أنفسنا فحسب بل إزاء الجمهور أيضاً.

توجد مشكلة أخرى بين الإنتاج والإخراج: إنه التذبذب. ولا يمكن للتذبذب أن يكون مبرراً فنياً مقبولاً ومسوغاً.

لا شيء يثير حنفي مثل عدم الكفاءة في أي مجال كان. وبما أنني كنت منتجاً ومخرجاً، فمن حقي التعبير عن رأيي في هذه المشكلة من دون خشية التعرض لتهمة الانحياز. لقد أنتجت فيلم «الكلبة» من إخراج جان رينوار. وهذا الفيلم بات اليوم يعتبر من أهم الأفلام الكلاسيكية. وكنت قد أنتجته في مرحلة كان الجميع يتهبون فيها من جان رينوار، ولنقل إن ذلك كان بسبب اسمه.

من أجل ممارسة مهنة منتج لا بد من التمتع بصحة جيدة، وجرعة هائلة من التفاؤل، وقدر عال من الوقاحة. والحال أن المنتج بات في أسفل سلم المهنة. ويعود ذلك إلى حقيقة أن كل شخص يستطيع اليوم أن يتحول إلى منتج بسرعة قياسية.

رينيه كلير René CLAIR

• ولد في باريس سنة ١٨٩٨. توفي سنة ١٩٨١. عمل ممثلاً في أفلام «فوياده»



الصامطة، ومخرجاً مساعداً مع جاك دي بارونسيلي. عضو الأكاديمية الفرنسية. مؤلف كتاب «سينما الأمس، سينما اليوم» (١٩٧١).

— باريس التي تنام (١٩٢٣): استراحة بين فلسطين (١٩٢٤): قبعة قش من إيطاليا (١٩٢٧): تحت سطوح باريس (١٩٣٠): الملبيون (١٩٣١): ليئلا بالبحرية (١٩٣١): الرابع عشر من تموز/يوليوز (١٩٣٢): شبح للبيع (١٩٣٥): زوجتي ساحرة (١٩٤٢): حدث هذا غداً (١٩٤٣): عشرة هنود صغار (١٩٤٥): السكوت من ذهب (١٩٤٥): جمال الشيطان (١٩٤٩): جميلات الليل (١٩٥٢): المناورات الكبرى (١٩٥٥): بورت دي ليلا- باب الالك- (١٩٥٧): الفرنسية والحب (سكاتش ١٩٦٠): كل ذهب العالم (١٩٦١): احتفالات لطيفة (١٩٦٥). — هل تعتقد أن بإمكان المرء أن يصير سينمائياً، هكذا فجأة، من خلال الارتقاء في المعمة؟

• في حالات نادرة، نعم. إذا توافرت الموهبة منذ البداية. غير أن إجادة المهنة تتم تدريجياً، عبر الاقتداء بالكبار والعمل معهم. وفي مهنة تحقوي على جانب تقني وتتوقف على فهم الجمهور، يفدو من الصعب إدراك ذلك منذ البداية. ويمكننا أن نستشهد بمأملة من التاريخ. لقد بدأنا كلنا، إما تحت جناح أحد المخرجين أو كمساعدين له. ومن الخطأ دفع الشباب إلى الإخراج مباشرة. كما يحصل اليوم. فهل يمكن أن يعدد إلى طالب متخرج للتوفي الكلية البحرية أن يقود بارجة؟ كما أن السينما تتطلب مصاريف. ومن الأفضل أن توفر للشباب فرص المساعدة في الإخراج، والمونتاج، وتعلم قواعد المهنة

جان ديلائو Jean DELANNOY

— ولد سنة ١٩٠٨.

— باريس، دوفيل (١٩٣٥): العودة الأبدية (١٩٤٣): السفنوية الدوية (١٩٤٦): تمت

اللعبة (١٩٤٧): يعيون الذكرى (١٩٤٨): الرب يحتاج إلى البشر (١٩٥٠): دقيقة الحقيقة (١٩٥٢): طريق نابليون (١٩٥٣): وسواس (١٩٥٤): كلاب ضائعة بلا أطواق (١٩٥٥): ماري انطونيت (١٩٥٥): نوتردام دو باريس (١٩٥٦): مفبره ينسب فخداً (١٩٥٧): أميرة كليف (١٩٦١): صداقات فاصلة (١٩٦٤): شمس الزعران (١٩٦٧): هذه النخيلة ليست مجنونة (١٩٧٢): برناديت (١٩٨٨) — للتلفزيون: شارلمان ورولان: المؤامرة الكبرى (١٩٧٨): الشاب والأسد: مانون: الصيف الهندي: انقلاب ٢ ديسمبر العسكري: الأخ مارتان: جريمة بيار لاكان



أي مرحلة الكتابة. وهي مرحلة لا تقل أهمية في نظري عن المرحلة الثانية المتعلقة بتصوير المواقف والمشاهد.

ما يشغل بالي قبل كل شيء هو السيناريو الذي ينبغي اعداده قبل تحويله إلى صور. أحرص على تحقيق الانسجام الكامل

هنري كاليب Henri CALEF



• ولد في بلغاريا سنة ١٩١٠. مجاز من المدرسة العليا للتجارة.

— المهمة الحارقة (١٩٤٥): أريحا (١٩٤٦): الشوانيون (١٩٤٦): بيت على البحر (١٩٤٧): مشاجرات (١٩٤٨): المصيدة (١٩٤٩): العابرة (١٩٥٠): ظل وضوء (١٩٥٠): العنفيون (١٩٥٤): ساعة الحقيقة (١٩٦٤): مؤنث— مؤنث (١٩٧٣).

• ليس من شأن الفيلم تحمل خط متقطع. إن جماله ووحده يتوقفان على الانسجام. وهذا من امتيازات الثقافة الفرنسية، إذ أننا نحسد على توصلنا حتى الآن إلى خلق أعمال تتميز بالوحدة الداخلية. وهذا المطلب المتعلق بالوحدة الداخلية لم يتم تحميمه إلا على أيدي الرومانسيين، لكن ذلك ظاهرياً. أنا متأكد جداً بهذه القاعدة الكلاسيكية. أرى أن أي عمل فني، حتى وإن كان سينمائياً، هو في علاقة وثيقة بالهندسة المعمارية، وإلا سقط البناء. ان الوحدات ذات العلاقة بالالهام أو بالتقنية لا تتحطم إلا لتقديم وحدات أسلوبية جديدة ومتشددة. هذا ما حدث في كل أعمال بيكاسو. وهذا ما يؤدي إلى الأعمال الخالدة.

جيل غرانجيه Gilles GRANGIER



• ولد في باريس سنة ١٩١١. بدأ بالعمل ممثلاً صامتاً ثم ريجيسير.

— آدميائي، قاطع الطرق الشريف (١٩٤٣): ثلاثون وأربعون (١٩٤٥): درس في السباق (١٩٤٦): عبر النافذة (١٩٤٧): امرأة بلا ماضٍ (١٩٤٨): أميدي (١٩٤٩): النساء مجنونات (١٩٥٠): عشيق من قش (١٩٥٠): اثنتا عشرة من السعادة (١٩٥٣): سمكة نيسان/أبريل (١٩٥٤): غار أويل (١٩٥٥): صعود الدم إلى المتشرد (١٩٥٩): ١٢٥، شارع موناك (١٩٥٩): شيوخ المعجوز (١٩٦٠): القوي يعلن العصيان (١٩٦١): جنتلمان إيسوم (١٩٦٢): ميخريه يستشيط غيظاً (١٩٦٣): مطبخ الزبدة (١٩٦٣): قطار الجحيم (١٩٦٥): صاحب سيارة البورك (١٩٦٦): سن الفتوة (١٩٦٨): تحت برج اللور (١٩٦٨): قيو (١٩٧١).

• أسوأ ما هناك هو محاولة إنجاز أفلام متماشية مع الموضة. إذ، كما يقول كوكتو: «أن تكون متطابقاً مع الراجح يعني أنك متأخر». أنا أدافع عن المقدس، عما من شأنه أن يجعل الشباب يتعدون عن المحرقة، عن المخدرات. كنا انني أستنكر أفلاماً مثل More و«دروب كاتماندو» التي تغذي قناعات زائفة لدى الشباب.

ثمة اكتفاء بأخراج شهادات، والابتعاد عن الجوهري. وفي هذا مخاطر حقيقية. وفي مواجهة الازمة يجري اتخاذ قرارات دكتاتورية، مع كل ما فيها من مخاطر في مجالات الحياة الأخرى.

• والمشكلة هي ذاتها على صعيد الدين. فلا تتم إلا معالجة التفاصيل مع ترك ما هو أساسي. إنها إحدى آفات عصرنا. وهذا ما يفسر الانهيارات القتالية. في هذه الظروف، ما النصائح التي تقدمها للسينمائي الشاب؟

• أسأله أولاً، عما يرغب، وما الحكاية التي يريد تقديمها، وكذلك، إن كان ملماً بالمهنة التي ينبغي تعلمها باستمرار لأنها تتطور باستمرار. أسأله إن كان يدرك التقنية والتصوير والأفلام الموجبة والديكور والسيناريو. غير أن الشباب يشبهون مراهقين متسرعين في فقء حب الشباب.

أجد لهم عذراً في مجال الروح الدعوانية. لا يملكون إلا هذه الوسيلة لإثبات الذات والمهوية قبل البرهنة عليهما. الكاتب لا يحتاج إلى ذلك. انه يجلس إلى أوقاره، يجربها، ثم يقدمها إلى ناشر. أما الفيلم فهو كيان، انه شيء ما متطاير في الفضاء، ولا يدوم إلا فترة استغلال، أي لمدة عام أو عام ونصف.

أندريه كايات Andre CAYATTE



— ولد سنة ١٩٠٩ وتوفي سنة ١٩٨٩. محام وروائي.

— روجيه لاهونت: انتقام روجيه لاهونت (١٩٤٦): الغفني المجهول (١٩٤٧): عشاق فيرونا (١٩٤٩): العدالة أخذت مجراها (١٩٥٠): كلنا قتلة (١٩٥٢): ما قبل الطوفان (١٩٥٣): الملف الأسود (١٩٥٥): المرأة ذات الوجهين (١٩٥٨): اجتياز الراين (١٩٦٠): السيف والميزان (١٩٦٣): الحياة الزوجية (١٩٦٣): فغ لستردولا (١٩٦٥): مخاطر المهنة (١٩٦٧): دروب كاتماندو (١٩٦٩): الموت حباً (١٩٧٠): لا دخان من دون نار (١٩٧٣): لكل جحيمة (١٩٧٦): بداعي المصلحة العليا (١٩٧٨): الحب مطروح للمناقشة (١٩٧٨).

• في رأيي أن الفيلم يمرّ بمرحلتين، الأولى تكون على الورق،

– للظفر: كوانتن دُوروار: سَكان الجزيرة (١٩٧٩).

– ما الصنايح التي قد تقدمها لسينمائي شاب؟

« إن كان يرغب بقوة في ممارسة هذه المهنة فلن أقول شيئاً لنهه، أو إبعاده عنها. لكنني لا أشجع أي مفرود. فهي مهنة صعبة وقد لا يحقق فيها المرء أي نجاح. وأظن مقتنعاً بأن السينما لا تلتق في المدارس بل تتطلب الممارسة والخبرة. البعض لا تجذبهم إلا طريقة العيش في الوسط السينمائي. وأنصح هؤلاء بالقول: «تعلموا أحد الاختصاصات الجادة في السينما، مثل الإشراف على الآلات أو المونتاج، أو هندسة الصوت... وبعد ذلك سوف تتأكدون إن كنتم راغبين، أو قادرين على إخراج فيلم. لكنني أتوسل إليكم، قبل أن تعلموا بأن تكونوا مخرجين، اعملوا على إجابة إحدى مهن هذه الصناعة».

رنيته كليمون René CLEMENT



• ولد بوردو سنة ١٩١٣ وتوفي سنة ١٩٩٦.

دراسات في الهندسة المعمارية.

– عالِم يسارك (فيلم قصير مع جاك تاتي،

١٩٣٩)؛ عمال السكة (١٩٤٢)؛ الرعوية الكبرى (١٩٤٣)؛

معركة سلك الحديد (١٩٤٥)؛ الجميلة والوحش (١٩٤٥)؛ الأب

السهاد (١٩٤٦)؛ المصنوعون (١٩٤٦)؛ ألعاب محظورة

(١٩٥١)؛ السيد ريبوا (١٩٥٣)؛ جرفيز (١٩٥٥)؛ سد على

المحيط الهادئ (١٩٥٨)؛ شمس ساطعة (١٩٦٠)؛ السوريات

(١٩٦٤)؛ هل تحترق باريس؟ (١٩٦٥)؛ مسافر المطر (١٩٦٩)

بيت تحت الأشجار (١٩٧١)؛ ركض الأرنب البري عبر الحقول

(١٩٧٢)؛ بابي – سيرا (حارس الأطفال) (١٩٧٥).

« أن يكون المرء سينمائياً، فذلك يتطلب أولاً وقبل كل شيء:

صحة من حديد، وجسداً رياضياً. الإخراج يشبه رحلة من

رحلات جول فيرن. ربما كنت متشدداً. لكنني أعرف أناساً

يذهبون لمشاهدة أفلامي عشر مرات أحياناً. يعرفون أن

أفلامي تتطلب البحث عما يوجد وراء الأسطورة الباطنية. وأنا

لا أريد أن أخيب ظن مثل هؤلاء المشاهدين.

« علمونا منذ أنفي عام بأن الرب يرى كل شيء. وأننا لا

نستطيع إخفاء أي شيء. والحال أن جوهر الفن هو النقاء، أي

أنه مجال يفترض أن يتحرك فيه أولئك الذين لا يخدعون

ضمايرهم. لكن العكس هو ما يحدث مع الأسف.

جان - بيار ملفيل Jean - Pierre MELVILLE



• ولد سنة ١٩١٧ وتوفي سنة ١٩٧٣.

– ٢٤ ساعة من حياة متفرج (١٩٤٥)؛

صمت البحر (١٩٤٧)؛ الأطفال المزعجون (١٩٥٠)؛ عندما
تقرأ هذه الرسالة (١٩٥٣)؛ بوب المقامر (١٩٥٥)؛ رجال في
سانهاغن (١٩٥٩)؛ ليون مويان قسيساً (١٩٦١)؛ دولو
(١٩٦٢)؛ الابن البكر لآل فرشو (١٩٦٢)؛ النفس الثاني
(١٩٦٧)؛ جيش الأشباح (١٩٦٩)؛ الحلقة الحمراء (١٩٧٠)؛
شرطي (١٩٧٢).

« بالنسبة للشباب قد لا يخوضون مجال المهنة بمعارف
كافية. لكن يبقى أمامهم عامل السن وفرص التعلم
والممارسة كي يصيروا سينمائيين حقيقيين. غير أن ما
يصدمني هو أن معظم الناس ينجزون فيلمهم الأول في سن
الخامسة والأربعين، كما لو أن السينما ليست مهنة، أو كان
الاقتراب منها مجرد مراهنه، تحتمل النجاح أو الفشل.

وهناك النقاد أيضاً. فالنقاد السينمائي طرف مهم في هذا
المجال. إنه شخص يمضي حياته في السينما. وأحياناً يرتادها
ثلاث مرات في اليوم. أنه مثلي، عندما كنت في الثامنة عشرة
أقضي كل أوقاتي في المشاهدة والتعلم. الناقد شخص يتلقى
دروساً سينمائية خاصة، ثلاث مرات يومياً. وهكذا تتوافر لديه
فرصة تعلم السينما أفضل ممن يرتادها مرة واحدة في
الأسبوع. لا أزعج أن كل نقاد السينما موهوبون، أو يشكلون
مشاريع سينمائية في المستقبل، غير أنني أجد من المنطقي، بعد
ذلك التشبع بمشاهدة الأفلام، أن يرغب بعضهم في محاولة
الإخراج. هذا طبيعي. ولا يشكل انحرافاً مهنيّاً.

وما هو السينمائي؟ قد يكون ذلك الشخص المولع بمشاهدة
الأفلام والذي يرغب فجأة في صنعها. إنه يشبه، نوعاً ما،
ناقداً أدبياً يقرر تأليف كتاب.

أنا ضد النزعة الثقافية في السينما. أعتقد أنها مضيعة للوقت.
لكنني مع الذكاء. لا بد من محاولة صنع أفلام ذكية، تدفع
بالمفترج إلى التفكير، بعد مغادرة القاعة، وقد يكون ذلك لمدة
طويلة، أي لساعة أو ساعتين. وهذا يحدث أحياناً. وأهم من ذلك
أن تدفع بالمفترج إلى إعادة مشاهدة الفيلم. إن الأفلام التي
تعجبنا هي التي تعود إلى مشاهدتها. ويعرف أصدقائي أنني
مولع بتكرار مشاهدة الأفلام المعبية لدي، عدة مرات.

– ما هي، في رأيك، الخصال المطلوبة ليصير المرء مخرجاً؟
« أتمتع بذاكرة جيدة، وبدقة الملاحظة، ولدي قدرة بصرية
وسمعية رائعة، وأعتقد أنني ملم بالتحليل النفسي جيداً. هذه
هي الخصال الخمس الضرورية لكي يكون المرء سينمائياً.
عندما يأتي بعض الشباب طالبين العمل معي كمساعدين،
أترك بعد عشر دقائق من محادثتهم، إن كان أمامهم مستقبل

– الجيد للساختة (١٩٥٩): التهديد (١٩٦٠): الجريمة غير مريحة (١٩٦١): الأحق (١٩٦٥): الفضة الكبرى (١٩٦٦): الدماغ (١٩٦٨): جنون العظمة (١٩٧١): مغامرات الرايبي يعقوب (١٩٧٣): الفرار (١٩٧٨): ضربة المظلة (١٩٨١): أس الآسات (في لعبة الورق) (١٩٨٣): الثعبان المجنح (١٩٨٤): ليفي وغوليات (١٩٨٦): العطش إلى الذهب (١٩٩٢).
• العمل والإصرار. إذا تابى المرء في الحرف، لا بد أن يعثر على بش.

هنري فرنائي



• ولد في رودوستو (تركيا) سنة ١٩٢٠. صحفي إذاعي، مساعد روبر فرني.
– مائدة الموتى (١٩٥١): ثلاثية أس الورق (١٩٥٢): عبدو الأمن العام رقم ١ (١٩٥٣): الخوف ذو القوائم الخمس (١٩٥٤): أناس بلا أهمية (١٩٥٥): القائد العظيم (١٩٥٨): البقرة والأسير (١٩٥٩): الرئيس (١٩٦٠): الفرنسية والحب (سكانش، ١٩٦٠): إطلاق الأسود (١٩٦١): قرر في الشتاء (١٩٦١): نغم في القيو (١٩٦٢): مائة ألف دولار تحت الشمس (١٩٦٣): عطلة نهاية الأسبوع في زويدكوت (١٩٦٤): الساعة الخامسة والعشرون (١٩٦٦): معركة سان سيباستيان (١٩٦٧): عصابة الصقليين (١٩٦٩): لأكاس (١٩٧١): السحبان (١٩٧٢): خوف في المدينة (١٩٧٥): جثة عدوي (١٩٧٩): «إ» مثل إيكاروس (١٩٧٩): ألف مليار من الدولارات (١٩٨٢): مورفيلو (١٩٨٣): مايرينج (١٩٩٠): ٥٨٨، شارع الفردوس (١٩٩١).
• أن يتخلى عن الأصدقاء المزوفين، والناس غير الجادين، وأن يجيد استخدام وسائل السينما. إن التوجه الفكري يقضي على التقنية. ففي هذه المهنة لا يمكن التسلح إلا بالكاميرا ولا يمكن التعبير إلا بما ينتمي إلى ضبط الصورة.

ميشال بوارون



• ولد سنة ١٩٢١ في شاتونوف من مقاطعة أور واللوار. عمل مساعداً لكل من جان كوككو، جان ديلاونا، رينيه كلير.
– هذه الصبية الملونة (١٩٥٦): الباريسية (١٩٥٧): نساء ضيعفات (١٩٥٨): كيف تنجح في الحب؟ (١٩٦٢): كيف تجد أختي؟ (١٩٦٣): كيف تتزوجين وزيراً؟ (١٩٦٤): رجل قيمته مليارات (١٩٦٧): شمس تبهر العيون (١٩٧٠): دائماً نكون مغرطين في الطيبة مع النساء (١٩٧٠): عقلة الأصعب

سينمائي أم لا. أعتقد أنه ينبغي رؤية كل شيء والاحتفاظ به. إذا لم تكن لهم ذاكرة ممتازة، ولم يستطيعوا الاجابة عن مثل هذا السؤال. «سيدى، لقد جلست هنا، قبل بضع دقائق، ماذا يوجد خلفك؟» إذن كيف تنتظر منهم تذكر متطلبات الديكور؟

أليكس جوفيه



• ولد سنة ١٩١٨. أول سيناريو وضعه بعنوان: لا تصرفوا بذلك على السلوح! سنة ١٩٤٢.

– ست ساعات لا حاجة إليها (١٩٤٦): رسالة مفتوحة (١٩٥٢): جنود الخيالة (١٩٥٥): قتلة يوم الأحد (١٩٥٧): عراك بين النساء (١٩٥٩): فرتونا (١٩٦٠): تراكاسان أول ملذات المدينة (١٩٦١): السراويل الحمراء (١٩٦٢): لا يمكن ذلك يوم السبت (١٩٦٤): المتميزون (١٩٦٧): ليفي بطير (١٩٧٨).

– ما النصائح التي تقدمها لي مخرج شاب؟
«إذا كان شاباً على وجه الخصوص أنصح به بأن يحاول القيام بما يروق له. لكن... لو فكرت جيداً لقلت لك إنني لن أقدم أية نصيحة. ثمة أناس لا أعرف ماذا أقول لهم، وثمة آخرون محظوظون وموهوبون وقادرون على اختراق جدار اللامبالاة والخيرة والاعتياب. وهؤلاء أتمنى مصادقتهم، وبالتالي الحديث عن أشياء أخرى.
أعتقد أنه من الخطأ تحديد الناس نهائياً، ووضعهم في خانة معينة، انطلاقاً من المشاعر التي تكنها لزامهم. وبذلك لا ننتبه إلى تطوره.

والحال أن من يتطور في هذه المهنة، يتغير ذاتياً. ولهذا فأنا أرى أن أفضل خصلة منتظرة من مؤلف سينمائي، هي أن يعرف كيف يتطور. على السينمائي أن يعرف كيف يقاوم التخصص. لا ينبغي تصنيف الناس ووضعهم في إطار ثابت. ويعود للمخرج أيضاً أن يبرهن للجمهور بأنه قادر على إنجاز أفلام مختلفة، وأنه ليس متخصصاً، بشكل نهائي، في هذا النوع أو ذلك. هذا هو همتي الأساسي. وهو أمر يتطلب الكثير من الشجاعة.

جيرار أوري



• ولد في باريس سنة ١٩١٩. من قدماء مسرح «الكوميدي فرانسيز»، وممثل سينمائي. عاد سنة ١٩٧٧ إلى المسرح بنص مسرحي يحمل عنوان: «أوقف سينماك».

(١٩٧٢): كاترين وشركاؤها (١٩٧٥)

– للتفتة: سنة ١٩٧٧ وسلسلة عن أوفنباخ: موسيقى الفالس المنسية.

« أزمة السينما ليست أزمة موهبة. إنها أزمة متأنية من غياب المبادرة. لابد من العودة إلى سياسة الأفلام القصيرة. لأنها وسيلة مثلى لاكتشاف المواهب الشابة. ولاشك أن ثمة حاجة دائمة لوساطة المخرج ما بين الفنان والجمهور. ومن المؤسف غياب المغامرين والمكتشفين للمواهب في هذا المجال. ولو كنت مخرجاً شاباً، هذه الأيام، لفضلت اكتساب الأصدقاء، على الركض وراء المنتجين الكبار، بعد الحال التي صاروا إليها.

في زماننا، كان يتوجب على المرء، لكي يصير مخرجاً، أن يعمل مساعداً لمدة طويلة. لكن السينما تغيرت اليوم. فالشغوف بالسينما يستطيع أن يصير مخرجاً، من دون المرور بالمدارس. وفي هذا السياق، توجد بعض التجارب التي تثير اهتمامي، مثل تجربة فيليب لابيرو. ويمكن انجاز الفيلم أولاً، لكن المشكلة تكمن في المتابعة والاستمرار.

آلان رينيه Alain Resnais



• ولد في نان سنة ١٩٢٢. بدأ بالخرافج الأفلام القصيرة والمتوسطة: نان غوغ؛ غوغان؛ التماثيل أيضاً تموت؛ ليل وضباب.

– هيروشوما حبيبتي (١٩٥٩): العام الماضي في مارينباد (١٩٦٠)؛ موريل (١٩٦٣)؛ انتهت الحرب (١٩٦٥)؛ أحبك، أحبك (١٩٦٧)؛ ستافيسكي (١٩٧٣)؛ عمي الذي من أمريكا (١٩٨٠)؛ at No Smoking (1993)؛ Melo (1986)؛ I want to go home (1989)؛ Smoking

« لا يُنجز الفيلم مثل لوحة. ففي مثال اللوحة يكتفي العتور على مشهد جميل، أو «موديل» يلهمك، لكي تبدأ بالرسم. أما السينما فتراهن على استمرارية الإلهام ضمن الحركة. انها تشبه عملية الطبخ!

آلان روب - غرييه Alain Robbe-Grillet



• ولد في بريست سنة ١٩٢٩. اقترن اسمه بظاهرة «الرواية الجديدة» التي أسسها: الغيرة، المحمّاة، في المتاهة، فوريات.

– الخالدة (١٩٦٢)؛ قطار أوروبا السريع (١٩٦٦)؛ الرجل الذي يكتب (١٩٦٧)؛

– عدن ربيع (١٩٧٠)؛ التغافل التدريجي للزغرة (١٩٧٤)؛ اللعب بالنار (١٩٧٥)؛ الأسيرة الجميلة (١٩٨٣).

« ينبغي هزّ الجمهور. لأنه قد يفضل النوم في السينما. أما ما عدا ذلك فأنا أفتنم بالجمهور دائماً وبشكل مرعب. وأتألم كثيراً عندما لا يلقى أحد أفلامي استقبالا جيداً. ولا سيما أنني، لا أشعر في وضع كتاب أو فيلم، إلا إذا أعجبني شخصياً، ورغبت في انجازه. أنا بطيء جداً في عملي.

يمكن التمثل في كتابة الرواية، بعكس السينما التي تتطلب سرعة الانجاز لأنها تتضمن وقت الآخرين أيضاً. وقد يكون من غير المعقول، أو من المستحيل إضفاء خمسة عشر عاماً في إنجاز فيلم. وحتى لو تعلق الأمر ببراءة سينمائية، فإن أحداً لن ينتبه إلى ذلك.

برنار بوردوري Bernard Borderie



• ولد سنة ١٩٢٤ في باريس وتوفي سنة ١٩٧٨. ابن المنتج ريمون بوردوري.

– الصبيّة الصندة (١٩٥٢)؛ حظ تربيعي

(١٩٥٤)؛ الغوريلا تليفك السلام (١٩٥٧)؛ القائد (١٩٦٠)؛ الفرسان الثلاثة (١٩٦١)؛ لامي للسيدات (١٩٦١)؛ فارس باراديان (١٩٦٢)؛ أنجيليك مركيزة الملائكة (١٩٦٤)؛ كاترين، يكفي حب واحد (١٩٦٨).

– للتلفزيون: موهيكان باريس: سادة بوادوري الوسيمون؛ غاستون فيبوس (١٩٧٨).

« الثقافة السينمائية مطلوبة. وهذا أمر جيد، على ألا تتحول إلى نزعة مبالغ فيها. فالموجة الجديدة على سبيل المثال، لم يبدأ استلهاها إلا من خلال فريز لانغ. إنها إعادة ابتكار لحيل قديمة. ومن بين الذين أحب في السينما الفرنسية هناك كلوزو، إن الذكاء والموهبة يعوضان مواهب الدنيا كلها. لا يمكن للمرء أن يعرف كل شيء في هذه المهنة. وأدنى ما هو مطلوب أن يتعرف على تفاصيل التصوير الفوتوغرافي. وهكذا يميز بين ما هو قابل للانجاز وما هو غير قابل لذلك.

كلود سوتيه Claude Sautet



• ولد في مونروج سنة ١٩٢٤ وتوفي سنة ٢٠٠٠. تخرج في معهد الدراسات السينمائية العليا. عمل في كتابة السيناريو

لمدة طويلة.

– صباح الخير أيتها الابتسامة (١٩٥٥)؛ صفّ المخاطر كلها (١٩٥٩)؛ السلاح على اليسار (١٩٦٥)؛ أشياء الحياة (١٩٦٩)؛ ماكس وباعة الحديد (١٩٧٠)؛ سيجار وروزالي (١٩٧٢)؛ فتسون، فرنسوا، بول، والآخرين (١٩٧٤)؛ مادو (١٩٧٦).

دراسة التقطيع التقني لدى السينمائيين الكبار، وخاصة هيتشكوك. لقد تم تحريف المسألة من قبل النقد الذي لا يدرس سوى الموضوعات (الثيمات) ويهمل الكتابة السينمائية. حتى أن أندريه بازان كان يقول دائماً «لا بد من كتابة تاريخ التقطيع التقني للمشاهد السينمائية» وثمة إهمال أيضاً لدراسة الدراماتورجيا السينمائية. فمن هو المخرج؟ إنه مالك الاحساس بالصور. والحال أن مدارس السينما الراحنة تدرس هيتشكوك من خلال «ثيماته» من دون التعرض إلى طريقته في وضع الكاميرا.

كلود بينوتو Claude PINOTEAU



• ولد سنة ١٩٢٥. ابن لوسيان بينوتو، أشهر «ريجيسير» في السينما الفرنسية، وكان رئيساً لجمهورية موناكو أيضاً. كما أن شقيقه جاك بينوتو كان مخرجاً بدوره لعدة أفلام (كانوا خمسة ١٩١٥) وكانت أخته آرييت ميري ممثلة («الرجل ذو القبعة المستديرة» مع ريمو).

• الصامت (١٩٢٢) مع لهنو فونتورا. الحفلة (١٩٨١): الحفلة ٢ (١٩٨٢) الطالبة (١٩٨٨): مع صوفي مارسو، الصفيقة (١٩٧٤): رجل كبير الجثة (١٩٧٧): الرجل الفاضب (١٩٧٨): الهدف السابع (١٩٨٤): الفلج والنار (١٩٩٠):

Cache-cash (") (1993)

• لم تكف مسؤولية المخرجين على التنامي. وازداد تأثير الأفلام في الشباب وفي العادات. وهذا أمر جديد. من جهة ثانية تركت لنا السينما أرشيفاً رائعاً حول كل ما يتحول بسرعة إلى ماضينا. وأخيراً فإن السينما تركض على إيقاع المخترعات الجديدة، والصور الافتراضية والرقمية، والمؤثرات الخاصة المتأينة من الحاسوب. هذا أمر خارق ومقلق في آن.

بيار غرانيه - ديفير Pierre GRANIER - DEFERRE



• ولد سنة ١٩٢٧.
• أكاذيب (١٩٥٨): صبي المصعد (١٩٦١): مغامرات سلافان (١٩٦٣): تحولات حمار القبان: باريس في شهر آب/أغسطس (١٩٦٥): الأبله الكبير (١٩٦٧): القرس (١٩٦٩): اللقط (١٩٧٠): الأرملة كودرك (١٩٧١): القطار (١٩٧٣): عرق السادة (١٩٧٤): دائماً يا «فروج» (١٩٧٥): الطبيب (١٩٧٩): قضية غامضة (١٩٨١): نجمة

حكاية بسيطة (١٩٧٨): الابن العاق (١٩٨٠): غارسون (١٩٨٣).

• ما النضائح التي قد يسديها كلود سوتيه إلى شاب في بداية طريقه؟

• ألا يأخذ نفسه مأخذ الجد أبداً. أن يتحلى بصبر لا ينفد، أن يعاند، أن يكون حازماً. لكنني في الواقع قد لا أنصحه بشيء لاقتناعي بعدم امكانية مساعدته.

لقد تعلمت كل شيء بمفريقي. بدأت مخرجاً متواضعاً. ولم أكن أعمل. لذلك لا أستطيع إساءة النصائح. وفي هذه المهنة لا توجد مدرسة. انها مسألة طبع.

لو قال لي أحدهم: أريد العزف على الكمان. إذن... عليه أن يتعلم. أو: أريد أن أرسم. فليرسم! أريد أن أكتب: فليكتب! لا يمكننا أن نساعد إلا من سار خطوات في مجاله.

لست أدري كيف ستكون السينما في المستقبل. في السابق كنا نقول «انذهب لمشاهدة الأفلام» لكننا نعرف أن ذلك لا يكفي. وما أكثر الأشخاص الذين أمضوا مشاهدة الأفلام يومياً لمدة أعوام ولم يتمكنوا من إنجاز فيلم واحد. ولم يكن السيد ولس يشاهد أفلاماً في عصره، لأنه كان يصنعها. هذا كل شيء. إذن، أكرر، لا توجد حلول جاهزة.

جان - شارل تاكيلا Jean - Charles TACHELLA



• ولد في شلربورج يوم ٢٥ أيلول/سبتمبر ١٩٢٥. عمل ناقداً في مجلة «الشاشة

الفرنسية» منذ ١٩٤٥. أسس مع أندريه بازان مجلة «أوبجكتيف ٤٩»، رئيس تحرير cine-Digest. عمل في السيناريو والاقباس مع كل من إيف سيامي، ميشال بوارون، جيرار أوري... وذلك بعد أن عمل سينارست لصالح ليونيد موفي. مؤلف مسرحيات، ومسلسلات تلفزيونية (تحيا الحياة).

• أخرج أول شريط قصير ١٩٦٩ - ١٩٧٠ بعنوان «الشتائم الأخيرة» (جائزة جان فيغو ١٩٧١) وأخرج شريطاً قصيراً ثانياً سنة ١٩٧٢ مع روفوس بعنوان «نهار جميل» وأعقب ذلك: رحلة في بلاد القتر (أول شريط طويل ١٩٧٣). ابن العم وابنة العم (جائزة لويس ديوك ١٩٧٦، ثلاث أوسكار في موليود: البلاد الزرقاء ١٩٧٧): أحيك منذ زمن طويل (١٩٧٩): التهم الحياة (١٩٨١): الدرج (١٩٨٤): Travelling avant (1987) سيدات مستهترات (١٩٩٠): رجل حياتي (١٩٩٢): كل الأيام يوم أحد (١٩٩٤).

• من الأفضل الأمان على مشاهدة الأفلام، والتعق في

الشمال (١٩٨٢): الرجل ذو العينين الغضبيتين (١٩٨٥): دروس خصوصية (١٩٨٦): غرق ممنوع (١٩٨٧): النماوية (١٩٨٩): الصبي (١٩٩٤).

ه أرى أن عمر الشباب ميزة وليس وظيفة. ويأتي وقت يتوجب فيه على كل واحد إما أن يظل طفولياً، أو يصير راشداً. والحال أن هناك ارتكاساً لدى الشباب يدفع بهم إلى الرغبة في ملازمة مرحلة الطفولة. إنهم يخافون المتعطف كما هو شأننا. غير أنهم لا يسعون إلى التعبير عن ذلك الخوف. فلا يتمكنون، بالقال، من السيطرة عليهم. هم ميسسون أكثر منا أجماً. وهذه ملاحظة مهمة جداً بالنسبة لمستقبل البلاد

بيار إيتيه Pierre ETAIX



— ولد في روان يوم ٢ كانون الأول/ديسمبر ١٩٢٨. بدأ العمل في السيرك ومسرح المنوعات. كما عمل مع المخرج جاك تاتي في إعداد بعض المشاهد المضحكة والمقالب في شرط «عمي» على وجه الخصوص.

— بدأ بشريطين قصيرين: القطيعة (١٩٦١): عيد ميلاد سعيد (١٩٦٢) الذي حصل به على أوسكار من هوليوود سنة ١٩٦٢. أما أفلامه الطويلة فهي: العاشق (١٩٦٢): بوليو (١٩٦٤): ما دامت الصحة بخير (١٩٦٥): الحب الكبير (١٩٦٩): أرض النعيم (١٩٧١): السيد متقدم في العمر (١٩٨٧) عن مسرحية من تأليفه. نشر مجلداً مصوراً تكريماً لـ «ملوك الضحك من شارلو، إلى لوريل وهاردي، ومن جاك تاتي إلى جيرري لويس.

ه الشك قاتل. لكن لا بد من مقاومته بقوة الإرادة والقناعات. وهذا هو الدرس الذي قدمه لنا بوالو: «أعد نسجك مائة مرة إلى الفشل» لا تعيش الفكرة إلا إذا عملت من أجلها.

ه السينما تتطلب للمحة لا الذهب للإطلاق فحسب. كما تتطلب التدقيق لا يلع الأشرطة. أفضل الحرفي الذي يجيد مهنته على العبقرى الذي لا يعرف ماذا يفعل... لا شيء أسوأ من صورة سيئة التظاير، إن السهولة تشير إلى نهاية الحضارة تماماً مثلما قتلت الروح المادية الحب. أعرف أنني أحاول اجتياز العالم والحياة مثل دون كيشوت تقريباً. أعتقد أن تقاسم الفرح أفضل من تقاسم الأشياء. هذا الاعتقاد هو ما أطلقه عند إنجاز فيلم أمان لا يقضي المتفرج أمسية لطيفة.

كلود شابرول Claude CHABROL



— ولد في باريس سنة ١٩٢٠. ناقد في «دفاتر السينما».

— سيرج الجميل (١٩٥٨): أبناء العم (١٩٥٩): الباب موحد جيداً (١٩٥٩): النساء المسنّات (١٩٦٠): عين الماكر (١٩٦١): لاندرو (١٩٦٦): غلّمت البهيمه (١٩٦٩): الجزار (١٩٦٩): العقد الاستثنائي (١٩٧١): نادا (١٩٧٤): أليس، أو الهروب الأخير (١٩٧٧): (Blood Relatives 1977 - 1978) فيوليت توزيير (١٩٧٨): حصان الكبرياء: أشباح صانع القبعات (١٩٧٢): دم الآخرين (١٩٨٣): فروج بالخل (١٩٨٤): المفتش لافاربان (١٩٨٥): نعيق اليوم (١٩٨٧): قضية امرأة (١٩٨٨): بتي (١٩٩١): اللجيم (١٩٩٤).

— للتلفزيون: السيد ليسزت، فانتوماس.

ه هدف من السينما ليس الثروة. ومن المؤسف أن المنتجين يريدون العكس. ومع ذلك لا يتوصلون إلى تحقيقه دائماً. أحب السينما الأمريكية غير أنني أقر بأن الجانب الوحيد السمي فيها هو عبادة النجوم. أما أنا فأعتبر أن مدير التصوير الجيد، أو مدير الإنتاج البار، أهم من النجم، من أجل إخراج فيلم. وهذا يجعلني أبدي أسفي تجاه السينما الأمريكية التي بدأت «تقاروب». غداً أمر سيء وخطير.

مع كل فيلم جديد يتوجب البدء من جديد. عندما يتكرر الأمر هكذا يمكننا القول إن النجاح قضية غامضة.

جاك دومي Jacques DEMY



— ولد في بون شاتو سنة ١٩١٢. توفي سنة ١٩٩٠.

— لولا (١٩٦٠): خليج الملائكة (١٩٦٢):

مظلات شربورغ (١٩٦٤): أنسات روشفور (١٩٦٦): موديل شوب (١٩٦٩): إهاب الحمار (١٩٧٠): عازف الناي (١٩٧١): أهم حدث منذ أن سار الإنسان على سطح القمر (١٩٧٣): أنوشكا (١٩٧٨): غرة في المدينة (١٩٨٣): ياركونغ (١٩٨٤).

— خصصت أنياس فاردا شريطاً لمرحلة شباب جاك دومي بعنوان «جاكو الذي من نانت» (١٩٩١).

ه ليست السينما عملاً سهلاً. وخاصة من الزاوية الاقتصادية ولو كانت مجرد فن إبداعي أحر مثل الرسم والموسيقى والنحت، لكانت أسهل. في السينما كثيراً ما تحكمنا الأفلام الرائجة، الأفلام البوليسية مثلاً. فإذا تقدمت بفيلم كوميدي تجد نفسك في مأزق. وبالنسبة لاختيار المواضيع فهو يتداخل مع توفير جميع شروط الإخراج، من المنتج إلى الممثل ينبغي معرفة التقنية وعدم التفكير فيها. فهي ليست موجودة. وتشبه عملية الكتابة أو الرسم إذ تنفني التقنية آنذاك. وعصير الأهم ما تريد قوله والتعبير عنه وطريقة قوله.

« ليس من المستحسن أن يعيش المرء لغضب الابداع. لا بد أن يحقق توازنه كإنسان أولاً، ومن هناك ينطلق. ينبغي أن يكون السينمائي متأثراً من الإنسان، وليس العكس. ولا فإنه الجحيم، على طريقة بعض الكتاب المتفلقين في عوالمهم والذين يعيشون البؤس والعزلة.

أما نحن السينمائيين فلا ندرك العزلة لأن عملنا يتم ضمن فريق. ولهذا لن أمير كاتباً أبداً. إن مجرد الجلوس وحيداً، أمام طاولة، من دون أمل في الخروج من تلك العزلة، أمر يناقض طبيعتي

فرنسوا تروفو

François TRUFFAUT



• ولد في باريس سنة ١٩٣٢. توفي سنة ١٩٨٤. عمل صحفياً في مجلة «فنون» - أدب - عروض فنية» وفي «دفاتر السينما». وضع دراسات حول السينما من بينها «السينما عند ألفريد هيتشكوك». مثل في «لقاء من النوع الثالث» لستيفن سبيلبيرغ (١٩٧٧).

• Les Misons - ٤٠٠ طلقة (١٩٥٩): أطلق على عازف البيانو (١٩٦٠): جول وجيم (١٩٦١): الجسد الناعم (١٩٦٤): ٤٥١ درجة على سلم فهرنهايت (١٩٦٦): العروس ترندي الأسود (١٩٦٧): قبيلات مسروقة (١٩٦٨): عروس نهر الميسيسيبي (١٩٦٩): الطفل المتوحش (١٩٦٩): بيت الزوجة (١٩٧٠): الانجليزيتان والقارة (١٩٧١): فتاة جميلة مثلي (١٩٧٢): الليلة الأمريكية (١٩٧٣): سكاية أديل هـ (١٩٧٥): مصروف الجيب (١٩٧٦): الرجل الذي كان يحب النساء (١٩٧٧): الغرفة الخضراء (١٩٧٨): الحب الهارب (١٩٧٩): آخر مترو (١٩٨٠): الجارة (١٩٨١): فلبسات يوم الأحد (١٩٨٣).

• يقال، على وجه الحق، غالباً، إن السينما فن هروب. الكثير من المثقفين يرفضون هذا المفهوم لأنهم يريدون «إيقاف» الجمهور أكثر من مساعدته على «الهروب». ثمة جانب صدق في كلتا النظريتين. أما أنا فقد جئت إلى السينما من باب الهروب.

• بعد بضعة أعوام، سوف يتفرج الناس على الأفلام في منازلهم. ولن تظل الشاشة الصغيرة للبرامج التلفزيونية وحدها. بل سوف تشمل عرض الأفلام. وبذلك يطعم الناس على الأفلام الكلاسيكية. تماماً كما تعلمنا نحن، في الماضي، أمثولات لا فونتين. والسينما العظيمة التي كانت بالأمس مخصصة لمحبي السينما، سوف تصير ملك الجميع.

حتى في مجال السينما هناك تقنيون كثيرون يستطيعون مذك بما تريد إذا كنت مخرجاً.
الأموال اللازمة...
والعناد. لأنها مهنة ملأى بالفخاخ. فلا بد من العناد والعافية الصحية. الإخراج معركة حقيقية ودائمة.

ميشال دوفيل

Michel DEVILLE



• ولد في بولونيي سورسين سنة ١٩١٣. عمل مساعداً لهري دوكان. ومستشاراً لجان ماير في عرضين مصوريين داخل

مسرح الكوميدي فرنسين: البرجوازي النبيل، زواج فيغارو.

- إما الليلة أو لا (١٩٦١): الكتابة الفاتنة (١٩٦١): لاكي جو (١٩٦٤): لقد سرقت الجوكندا (١٩٦٥): الجندي مارتين (١٩٦٦): بنجامان (١٩٦٧): رافائيل الداعر (١٩٧٠): المرأة ذات الثياب الزرقاء (١٩٧٢): المتدرب اللذي (١٩٧٧): الملف رقم ٥١ (١٩٧٨): الرحلة السرية (١٩٧٩): مياه عميقة (١٩٨١): العصا الصغيرة (١٩٨٣): مخاطر التأخير (١٩٨٥): الرجل الفظ (١٩٨٦): القارئة (١٩٨٨).

• من أجل ممارسة السينما لا بد أولاً من القوة الجسدية. لأن إخراج فيلم هو معركة مستمرة. وينبغي الصراع من أجل إقناع الآخرين بإنتاجه وتمويله وتوزيعه. ويتواصل هذا الصراع لدى عرض الفيلم. وقبل الانطلاق في هذه المغامرة يتوجب على المرء أن يكون وثيقاً من التغلب على قلقه وإرهاقه العصبي، وكذلك الخوف والشك. إنها مهنة ممتعة لكنها قاسية.

لوي مال

Louis MALLE



• ولد في تومري سنة ١٩٣٢. توفي في لوس أنجلوس سنة ١٩٩٥. عمل مساعداً لدى القبطان كوستو، ومستشاراً تقنياً مع روبري

بريسون.

- مصعد إلى المشقة (١٩٥٧): العاشقان (١٩٥٨): زازي في المترو (١٩٦٠): حياة خاصة (١٩٦٢): وهج المستنقع (١٩٦٣): عاشت مارية (١٩٦٥): اللص (١٩٦٦): كلكتوتا (١٩٦٨): نفس في الصدر (١٩٧٠): لاكوب لوسيان (١٩٧٢): الصبية الجميلة (١٩٧٨): الصغيرة (١٩٧٩): أطلنطيك سيتي (١٩٨٠): عشاق مع أندريه (١٩٨١): خليج آلامو (١٩٨٥): وداعاً أيها الأطفال (١٩٨٧): فانيا الشارع (١٩٩٤).

فيلم 8 1/2

قصة: فيليني وفلايانو - إخراج: فيديريكو فيليني

فيديريكو فيليني، إنيو فللايانو، توليو بيناللي، برونلو روندي

ترجمة: مها لطفي *



(تمة العدد السابق)

الممر، خارج مكتب الإنتاج. ليلا
٢٨٩. لقطة مقرية متوسطة: يدخل جويدو عبر الممر. ينظر بلطف
بالخ، باتجاه كونوشيا.

كونوشيا (بعيدا) إنهم في حالة لهو دائم، ولكنهم أناس طيبون.
٢٩٠. لقطة بانورامية نحو اليمين، لقطة متوسطة مقرية. خلفية رأس
كونوشيا.

كونوشيا هل أنت بحاجة لأي شيء يا جويدو؟ متشوق جداً لإبعاد
الآخرين (يستدير باتجاه جويدو) هل لديك أية أفكار؟ هل لديك ما
تخبرني به؟

٢٩١. كما في ٢٨٩.

جويدو (يبتمس اهتماماً صداقة) كلا، كلا، شكراً ياكونوشيا لست
بحاجة لأي شيء، عد إلى النوم. مساء الخير
كونوشيا (بعيدا): أي شيء على الإطلاق.

جويدو (فاقد صبره) كلا، شكراً. مساء الخير
٢٩٢. كما في ٢٩٠.

كونوشيا (غاضباً): كالجحيم، مساء الخير: (واضعاً يديه خلف رأسه
يائساً. يسير بعيداً نحو اليسار. لقطة بانورامية تظهر طول الممر. في
الطفلية، امرأة على طول الحائط تعكس الحدث.) كيف سأنام هنا؟ من
يستطيع أن ينام هنا؟

جويدو (يظهر للمكاميراء، في لقطة مقرية متوسطة): كونوشيا، أهدأ.
كونوشيا (يستدير، رافعاً ذراعيه في غضب، في لقطة طويلة) ماذا؟
أنا في هذا العمل منذ ثلاثين عاماً ولقد صنعت أفلاماً لا يمكن لأي
منكم إدراكها. ولم أكن خائفاً من ..

٢٩٣. لقطة مقرية متوسطة، جويدو متزعجاً.

كونوشيا (بعيدا)..... أي شيء !

جويدو. توقف عن الصراخ أيها العجوز الغبي!

كونوشيا (بعيدا) أه.....

٢٩٤. كما في ٢٩٢.

* مترجمة من لبنان

كوشيا أنت قلت الكلمة (لغة بانورامية مخففة نحو اليسار وهو يجتاز الممر) «عجوز» (بحني نراعه وجهته إلى الحائط ويتكلم بنبرة حربية) أخيرا

٢٩٥. كما في ٢٩٣

كوشيا (بعيدا)..... لقد خرجت. (يظهر سيزاريو وأجوستيني في الممر إلى اليمين) كوشيا رجل عجوز؟

جويدو (يستدير غاضبا نحو سيزاريو وأجوستيني): ماذا تريدان؟

نحن لا نحتاج لشيء. انصرفا فورا

يخرجان.

كوشيا (بعيدا)..... لسنا بحاجة إلى كوشيا بعد الآن. تصحب عني كل شيء كل الوقت لا أعرف بئانا ماذا على أن أفعل.....

متى أستطيع الكلام، متى على أن أصمت وتسير الكاميرا إلى الخلف بهتتا يستدير.

جويدو يسير بعيدا بحركة تسلل مبالغ فيها محاولا الهروب من نبرة كوشيا الممتلئة طفقة على الفات والانهامات.) لا أريد إزعاجك لا أريد أن أعرف ما هو موضوع الفيلم تريد أن تبقى سرا إذا أبقه سرا؟ يتوقف جويدو ويستدير. وقد نفذ صبره، في لحظة مطولة.

جويدو: رجاء، يا كوشيا، اذهب إلى فراشك. يعمل نحو الحائط وينزلق إلى أسفل مفرصا.

كوشيا(بعيدا)..... ولكن إذا كان من المفترض أن أساعدك كما كنت دائما أفعل

وكت مكتئبا إلى حد كبير ..

٢٩٦ لفظة طويلة كوشيا في الممر

كوشيا (متوسلا) عليك أن تحبرني بشيء، قل، كوشيا ..

المرأة الفرنسية .. ٢٩٧ كما في ٢٩٥. يعلأطىء جويدو رأسه تعباً عند كل تعليق من كوشيا.

كوشيا (بعيدا)..... «يجب أن تكون سفينة الفضاء مثل هذا الشيء أو مثل ناه. قل كوشيا، اذهب، واقتل نفسك من الفيلق، ولكن قل شيئا

٢٨٩. كما في ٢٩٦.

يستقر كوشيا مائلا إلى الحائط اليمين ينفع أنفه ويمسح الدموع من عينيه

كوشيا كم تغيرت يا صديقي، جويدو!

٢٩٩ ينظر جويدو إلى أعلى، لفظة مقرية متوسطة جويدو (يظهر عليه آثار الشعور بالذنب): لا تستمر في هذه الحالة الآن أنت تبكي تعالي.

٣٠٠ لفظة مقرية متوسطة كوشيا من جانب الوجه، يسمح عينيه بمزيد.

جويدو (بعيدا، برفق). ألا تخجل من نفسك؟

كوشيا (يستدير باتجاه جويدو) كلا سوف أغامر غدا.

(لفظة بانورامية نحو اليسار وهو يجتاز الممر.) سوف أترك الفيلم لا أريد أن أشكل غيبة أمامك بعد الآن. نستحتاج إلى شباب من حواك (يدخل إلى غرفته، يحرك إصبعه معاتجا) ولكن كن حذرا، فإنك

لست.....

٣٠١. كما في ٢٩٩. رأس جويدو منحرف.

كوشيا(بعيدا) الرجل الذي كنته يوما ما.

جويدو كوشيا

ينظر إلى أعلى، ينتهد ثم يأخذ خصلة من شعره وهو يفكر.

٣٠٢. لفظة طويلة - الممر، جويدو يقربض في منتصف المسافة، المرأة في الخلفية. تدق الساعات يقف جويدو ويدخل إلى غرفته.

غرفة جويدو في الفندق، ليل.

٣٠٣. لفظة طويلة: يدخل جويدو غرفة مظلمة. السكن غير الطبيعي الذي يميز جميع خيالات جويدو وأحلامه الأخرى لا يقطعه سوى خطوته وصدى صوته.

جويدو (مخاطبا نفسه): محنة (بالانجليزية) الإلهام؟ (بالإيطالية) ولنفتقرش أنها ليست مؤقتة، أيها الرجل الصغير؟ (يسير إلى الأمام.) ماذا يكون الحال لو أنها الانذار النهائي لرجل ضخم كاتب لا يملك حاسة تمييز أو موهبة؟ سوجاب! (يمط حالاته).

٣٠٤. لفظة متوسطة: ينفذ جسد كلوديا من الظلام. لفظة بانورامية تتبعها يسارا، عبر الللال المعيقة للحرمة تتقدم ثوبها الأبيض مسرعة بنفث الخطوات الراضية التي تذكركنا بظهورها الأول في الفيلم عند النبع.

تتجه نحو سرير جويدو. ترفع الملاءة وتسوية بحبة بيدها. تلتقط فف جويدو، تدير نحو أسفل السرير وتجلس على ركبتيها وتضعه هناك نرى الآن أنها عارية القدمين

٣٠٥. لفظة مقرية متوسطة: جويدو ومعه على كتفه يضع قبعة بشكل اعتباطي على رأسه ويستدير

جويدو: (يخاطب نفسه، حول كلوديا). ماذا لو كنت رمزاً للطهارة... والتلقائية (يلقي قبعة ومعه، يستدير بعيدا عن الكاميرا ويسير نحو

غرفة الحمام المعصاة بشكل متوهج) ولكن ماذا يعني بحق حينهم أن تكون مخلصا حقا، هل سمعت ما قاله الصقر المغوة؟ (يسخر من لكثة ديمير

الفرنسية:) لقد أن الأوان أن تخطلي عن الرموز، اغراء النقاء، البراءة، والهروب»

(تتجه الكاميرا على مسارها إلى الخلف. والأن في لفظة طويلة يجلس جويدو على كرسي ويسكب على رأسه شيئا من زجاجة صغيرة.) حسنا،

وماذا تريد؟

٣٠٦. لفظة متوسطة من زاوية مرتفعة: كلوديا في لفظة جانبية في ظل عميق

٣٠٧. كما في ٣٠٥ الكاميرا أقرب إلى جويدو. يندحن على المغسلة مستغرقا في تفكيره حالم

٣٠٨. لفظة مقرية متوسطة. كلوديا في لفظة جانبية نراعاها وكتفاها الآن عاريا. تضع منديلها الأبيض على شعرها، ثم تستدير باتجاه الكاميرا!

٣٠٩. لفظة طويلة الغرفة. صوت خطوات جويدو جويدو (بعيدا)..... نعم، قد ينفذ ذلك

٣١٠. لفظة متوسطة. جويدو يسير باتجاه السرير جويدو..... هكذا (يسير نحو لفظة متوسطة مقرية، ينظر إلى أسفل

باتجاه السرير، مأخوذا بأفكاره.) في القرية هناك معرض لبيع الصور (حوار داخلي) يمكن أن تكون أنت مينة العاروس

٣١١. لفظة متوسطة: سطح السرير، يخبى النساء. لفظة إلى أعلى باتجاه الكرسي، الطاولة والشيء الذي تتمازج ستائرهن بطف. كلوديا التي تلبس قميصها الداخلي بالكاد ترى واقفة بالقرب من الشباك

جويدو (بعيدا): لقد فرغعت بين صور من الجمال القديم تجلس كلوديا إلى الطاولة وتقلب صفحات السيناريو الموضوع عليها

ما زالت اللقطة طويلة، تستدير باتجاه الكاميرا، تنحنى إلى الأمام وترعاها بين سابقوها وتضحك من قلبها. حركاتها هنا تبدو سوية إذا

ما قوربت بذلك الرشاقة المبالغ فيها لحركاتها السابقة

٣١٢. لفظة مقرّبة - جويديو، من الجانب، ثقنه مستقرة على ساق السرير جويديو. أنت على حق.

يضع رأسه على السرير ويقوم بتقليب الصور ببطء
٣١٣. لفظة مقرّبة - غطاء كلوديا الأبيض. تظهر ذراعها وجسدها وهي تسير بينما وتسقط الغطاء فوق مصباح حركة كاميرا إلى أعلى على وجهها. في لفظة متوسطة مقرّبة. شعرها الآن محلولاً واشتت قليلاً. تنظر إلى أسفل باتجاه جويديو. حركة كاميرا إلى أسفل وهي تزكع بالقرب من السرير منحنية لتقبل راحة يد جويديو. تفتي بلطف ذراعها إلى صدره، ثم تمدني ثانية لتقبل وجهه

٣١٤. لفظة متوسطة - كلوديا من الخلف، شرطاً كثفي قميصها مابانان إلى أسفل. تجلس على حافة السرير.

كلوديا جئت، كي لا أغادر ثانية
تنحرك قليلاً نحو اليسار.

٣١٥. كلوديا في السرير على وجهها تعبير مثير. تدفع المادة التي تغطي رقبتها.

كلوديا - أريد أن أرسى نظاماً. أريد أن انظف. أريد أن أرسى نظاماً

(تتحرك الكاميرا لتدخل في لفظة مقرّبة جداً لرقبة كلوديا). أريد أن أنظف... يقرع جرس الهاتف.

٣١٦. لفظة مطولة - الغرفة، طاولة في المقدمة، كرسي وسرير غير مستخدم في المنتصف، جويديو يستلقي على سرير آخر في الخلفية اليسرى. صوت الجرس يسمع ثانية.

٣١٧. لفظة مقرّبة - أقدام جويديو مستقرة على وسادة، صورة شابة صغيرة بينهما. يحرك جويديو ساقيه نحو الأرض، يتنهد، يجلس لوجب على الهاتف. نراه من الخلف في لفظة متوسطة. صورة الشابة الصغيرة موجودة أساساً في الزاوية اليمنى السفلى من الإطار جويديو. نعم؟

صوت غامض للهاتف الشاب: مكالمات لك من فندق دولاب فيبرويما.

جويديو حسناً، حولها لي.

يلتقط جويديو الهاتف ويتكلم إلى السرير رأسه خارج الإطار. وقدماء فلوليتان على الوسادة.

جويديو (بعيداً) هللو؟ (يقرعه) من المتكلم؟ (الزئيد من اللقطة ثم وقد فرغ صبره) هللو من المتكلم؟ بهز ساقيه بفض.

صوت كارلا (ضعيفاً، حزناً) جويديو، لا أشعر بالراحة بقاتنا. المياه المعدية أرضيتني. ارتفعت حرارتي. تعالي إلى هذا تعالي إلى هنا حالاً. جويديو (بعيداً) في مثل هذا الوقت من الليل؟ لا أستطيع. لا أستطيع الآن سوف أحضر غداً.

صوت كارلا (كثراً حزناً) تعالي.

غرفة كارلا في الفندق. نهارة

٣١٨. لفظة متوسطة - تدخل مديرة الفندق وفيدها وعاء مملوء بالثلج مديرة الفندق يا للمسكينة لو أنك تدري كم كان ذلك.

هاك الثلج

تسلم الوعاء لجويديو بينما. لفظة بانورامية تتبع جويديو وهو يتجه نحو سرير كارلا. الخادمة تقف أمامها

الخادمة: ولكنها تحترق من الحصى. لابد أن تكون حوالي أربعين درجة ٣١٩. يخرجها جويديو خارج الإطار نحو اليسار

جويديو نعم، نعم.

ينحني نحو كارلا ويضع يده على جبينها.

الخادمة (بعيداً) هل أحضر لها البازلاء؟

ينظر جويديو نحوها، حائراً.

جويديو. البازلاء؟

مديرة الفندق (بعيداً) لأنها طلبت البازلاء عندما كانت تهذي ولكن هذه إشارة حسنة!

(لفظة بانورامية تتبع جويديو وهو يسير نحو اليسار، باتجاه الباب، مشيراً بالسلب: كلا، شكرًا، أنسى البازلاء.

بأسطوانات المغادرة

مديرة الفندق (بعيداً) إذا ما احتجت لشيء، مجرد نادي علي جويديو نعم، شكرًا

يخلق الباب، لفظة بانورامية نحو اليمين وهو يتجه نحو رجل السرير تنتفض كارلا بقل صفاة فطار متقطعة تحرك باقي المشهد.

٣٢٠. لفظة متوسطة مقرّبة - ظهر كارلا، اكتفاه، ورأسها.

جويديو (بعيداً) كارلا! (تدبر وجهها في لفظة مقرّبة، وهي مازالت تنتفض بقل وقد عطاه العرق وشعرها مفلوش). هل ارتفعت حرارتك إلى هذا الحد بشكل مفاجئ سابقاً؟ (يتوقف) كارلا!

كارلا (تومسي) برأسها علامة الإيجاب، ثم تحرك إلى الأمام والخلف مضطربة) نعم أي شيء لطيف يرفع حرارتي إلى ٣٩ أو ٤٠ ثم تنتفض. زوجي معناد علي. لا تخيفه هذه الحالة

تهذي كارلا في لفظة متوسطة مقرّبة.

جويديو (بعيداً) كلا، استلقي. لا تهذي. لا

تزجي الغطاء عنه.

كارلا: أنا ساخنة. أنا عطشانة.

يعبر جويديو من أمامها ويناولها كأساً.

جويديو (بعيداً) انتظري. سأطبخ لك. هناك! (تشرّب من الكأس بشنف بينما لا يزال هو مسكاً بها في يده) لشربي ببطء ولا أضوف تملاً معدتك بسرعة!

كارلا (مازالت تنتفض بقل) هل هو النهار أم الليل؟

جويديو (ينحني إلى أسفل ليهديها) ولكن عما تتكلمين؟ الليل! انها الساعة الرابعة بعد الظهر اسمعي، دعينا ننظر حتى يصل الطبيب ونسمع ما يريد قوله. لا اعتقد أن إرسال برقية لزوجة فكرة خاطئة. (ترداد كارلا اضطراباً) لا نستطيع تحمل المسؤولية كاملة أليس كذلك؟ تتابع كارلا

تقلّبها، قائلة «كلا مرة بعد أخرى. ولكن نعم يجب إخباره بالأمس



ترمي كارلا المصدة إلى اليمين لحظة بانورامية عليها وهي مستلقية ورأسها إلى أسفل السرير وتظهرها نحو الكاميرا.
كارلا لا أريد أن ينتهي كل شيء. إذا جاء صوف يأخذني بعيدا. لقد اشترت مجموعة جميلة من المسانين؛
جويدو (يعيدا، غاضبا)؛ ولكن لماذا أخذت في شرب كل هذه الكمية من المياه؟

٣٢١. لحظة متوسطة. ينحني جويدو فوق المصدة ويظهره إلى الكاميرا.
جويدو: إنها للناس المرضى. هل أنت مريضا؟ (يستدير ويسير إلى الأمام ويديه متدلي ميلال) عندما يصل الأمر للأكل والشرب فأنت دائما جاهزة
كارلا (يعيدا، ثم داخل الإطار بينما تتبع لحظة بانورامية جويدو وهو يجلس على السرير بالقرب منها): ماذا علي أن أفعل؟ تتركني وحيدة كل الوقت

(ينطفئ حاجبها بمنديل. تستدير على ظهرها بينما يتابع هو مسح وجهها). منذ عامين كتبت وصيتي، حقيقة، تعرف أن الإنسان لا يموت أسرع لأنه كتب وصيته فقط. (يمسحها جويدو بمنشفة)
لأنه ما دام لي شقيق وشقيقة، وأردت أن يرث زوجي النشقة. النشقة ملكي يا للرجل المسكين. ماذا سيفعل بدونها؟

حتى لو تزوج ثانية. أه، العلامة؟
تدير وجهها مرة ثانية إلى الواجهة

٣٢٢. لحظة مقرّبة: وجه كارلا على الواجهة.

كارلا (يصوت أكثر هدوءا): جويدو... اسمع... قل لي الحقيقة.

٣٢٣. لحظة متوسطة كارلا في وضعها السابق. ركبة جويدو على الجهة اليسرى للإطار. تمد ذراعها وتداعب ساقه.

كارلا. الحقيقة، الآن لماذا تبقى معي؟

٣٢٤. لحظة متوسطة: جويدو يستلقي على ظهره في سرير كارلا، ينظر إلى أعلى، يده تطبيقان على رأسه.

جويدو (في حوار داخلي): ماذا بإمكانني أن أقول للكاردينال غدا؟

أراضي النعيم، نهارا

٣٢٥. لحظة طويلة بطيئة تسير إلى الأمام عبر سنان في شجرة النيب يرى أناس سيرون في الفسحة. فتاة صغيرة تركض، وأطفال آخرون يلعبون.

سكرتير الكاردينال (يعيدا): نعم، لقد تصفحت الموجز القصير الذي أرسله المنتج لينظر فيه. متع جدا، لكن حتى لا نكذب فيما نقوله فإن اجتماعا بين بطريرك الفيلم وأحد أمراء الكنيسة لا يمكن حدوثه ...

٣٢٦. تسير الكاميرا من منظور جويدو، في لحظة مقرّبة متوسطة. سكرتير الكاردينال يسير، يتكلم مع جويدو.

سكرتير الكاردينال (يعيدا): في حمام وحل، كما تصفه أنا آسف، ولكن هذا مستحيل. آسف ذو مرتبة عالية ...

٣٢٧. لحظة مقرّبة متوسطة: تتبع الكاميرا رأس جويدو من الخلف، وهو يسير إلى الأمام. يضع قبعة على رأسه، ثم يخطهها.

سكرتير الكاردينال (يعيدا):... سيجعل على جناح مستقل.

جويدو. هذا صحيح ولكنني كنت أحاول أن أخلق مضمونا للقاء غير تقليدي

٣٢٨. لحظة متوسطة تتبع الأسقف وهو يسير إلى الأمام نحو لحظة متوسطة مقرّبة، يهوي وجهه بقبعة.

سكرتير الكاردينال (يعيدا): بأي شكل؟

جويدو (يعيدا): بطريرك فيلمي تلقى تعليمًا كاثوليكيًا و...
يتوقف الأسقف ويتنفس باتجاه جويدو.

الأسقف: نهرا سعيدا.

يظهر سكرتير الكاردينال على الجانب الأيسر من الإطار
سكرتير الكاردينال. سيدي، اسمع لي أن أقدم لك السيد جويدو أنسولمي ٣٢٩. لحظة مقرّبة متوسطة. جويدو

جويدو. أنا سعيد جدا بمعرفتك

الأسقف (يعيدا). لا ريب أنك المخرج

جويدو (ينسجم ويتابع السير إلى الأمام) نعم.

٣٣٠. لحظة متوسطة مقرّبة: تتبع الأسقف وهو يسير إلى الأمام بينما يتكلم مع جويدو الموجود خارج الإطار إلى ناحية اليمين. في معظم اللقطات من ٣٣٠ - ٣٣٧. نرى الأسقف وسكرتير الكاردينال من الخلف، من الجانب، من منظور جويدو

الأسقف: لا لهذا الفيلم موضوع ديني؟

يعيد سكرتير الكاردينال خارج الإطار، من الشمال إلى اليمين خلف الأسقف.

جويدو (يعيدا): بطريقة ما كنت أشعر الآن أن بطريرك قصتي...

٣٣١. لحظة متوسطة مقرّبة: الكاميرا تتبع جويدو الذي يسير إلى الأمام بينما في الفسحة الأمامية، سكرتير الكاردينال يسير إلى الأمام يسارا في الفسحة الخلفية

جويدو:... تلقى دراسة كاثوليكية - مثلنا جميعا، من أجل ذلك. فإن هذا يخلق عقدا معينة، حاجات معينة لا يستطيع كبته بعد الآن. أمير الكنيسة يبدو له حافظا لحقيقة ما لم يعد باستطاعته قبولها رغم أنها ما زالت...

٣٣٢. لحظة متوسطة مقرّبة: تتبع الكاميرا الأسقف وهو يسير إلى الأمام جويدو (يعيدا):... تبهر، لذا يأخذ في البحث عن بعض الصلوات، عن شيء من المساعدة، أو ربما شيء من الوحي.

بريلايت: (يخلع نظارته): صول في دمشق، أليس كذلك؟

٣٣٣. لحظة متوسطة مقرّبة: تتبع الكاميرا سكرتير الكاردينال وهو يسير إلى الأمام.

سكرتير الكاردينال. شيء نتمناه جميعا

يستدير، يبتسم متأنفا، ويالكاد يخط.

جويدو (يعيدا): أشرك أنني لست متعبا، وأن كل هذا غني لفيلما.

الأسقف (يعيدا): كلا، كلا، كلا.

٣٣٤. كما في ٣٣٢.

الأسقف (يرفع قمحة ثم يرتديها ثانية) ليس هذا هو الموضوع. أعند أن السينما لا تهتم بمنازل بعض المواضيع. أنت تخطط...

٣٣٥. كما في ٣٣٥. ينسجم سكرتير الكاردينال موافقا.

الأسقف (يعيدا):... حب مقدس وحب مدني وفرة في عدم الاكتراث والمبالاة

٣٣٦. تتحرك الكاميرا إلى الأمام من منظور جويدو، لحظة متوسطة الشرفة، تنحنا الجدران النصف دائرية العالية والمنفتحة على الغابة يساع

الكاردينال في الجلوس إلى مقعده في الوسط يبارك إحدى الرهبانيات التي تسير مع راهبة أخرى ناحية اليمين. يسير طبيب وأسقف بعيدا نحو اليسار.

الأسقف (يعيدا): أليس الأمر كذلك؟

جويدو (يعيدا): هذا يتوقف. ربما.

٣٣٧. كما في ٣٣٧. ينسجم سكرتير الكاردينال موافقا.

الأسقف (يعيدا):... حب مقدس وحب مدني وفرة في عدم الاكتراث والمبالاة

٣٣٨. تتحرك الكاميرا إلى الأمام من منظور جويدو، لحظة متوسطة الشرفة، تنحنا الجدران النصف دائرية العالية والمنفتحة على الغابة يساع

الكاردينال في الجلوس إلى مقعده في الوسط يبارك إحدى الرهبانيات التي تسير مع راهبة أخرى ناحية اليمين. يسير طبيب وأسقف بعيدا نحو اليسار.

الأسقف (يعيدا): أليس الأمر كذلك؟

جويدو (يعيدا): هذا يتوقف. ربما.

٣٣٩. كما في ٣٣٩. ينسجم سكرتير الكاردينال موافقا.

الأسقف (يعيدا):... حب مقدس وحب مدني وفرة في عدم الاكتراث والمبالاة

٣٤٠. تتحرك الكاميرا إلى الأمام من منظور جويدو، لحظة متوسطة الشرفة، تنحنا الجدران النصف دائرية العالية والمنفتحة على الغابة يساع

الكاردينال في الجلوس إلى مقعده في الوسط يبارك إحدى الرهبانيات التي تسير مع راهبة أخرى ناحية اليمين. يسير طبيب وأسقف بعيدا نحو اليسار.

الأسقف (يعيدا): أليس الأمر كذلك؟

جويدو (يعيدا): هذا يتوقف. ربما.

٣٤١. كما في ٣٤١. ينسجم سكرتير الكاردينال موافقا.

الأسقف (يعيدا):... حب مقدس وحب مدني وفرة في عدم الاكتراث والمبالاة

٣٤٢. تتحرك الكاميرا إلى الأمام من منظور جويدو، لحظة متوسطة الشرفة، تنحنا الجدران النصف دائرية العالية والمنفتحة على الغابة يساع

الكاردينال في الجلوس إلى مقعده في الوسط يبارك إحدى الرهبانيات التي تسير مع راهبة أخرى ناحية اليمين. يسير طبيب وأسقف بعيدا نحو اليسار.

الأسقف (يعيدا): أليس الأمر كذلك؟

جويدو (يعيدا): هذا يتوقف. ربما.

الأسقف (بعيداً) أنتم الناس الذين عليهم مسؤولية كبيرة. باستطاعتكم التفتيق أو ..

٣٢٧ لقطه متوسطة مقرّبة من الجانب، تتابع الأسقف وهو يسير.

الأسقف ... تخريب الملايين من الأرواح. وعلى أي حال، فإن نهايته سيكو سيداً بالاستماع إلّاك. وبإمكانك أن تسأله بضعة أسئلة.

٣٢٨ تتحرك الكاميرا من لقطه طويلة إلى لقطه متوسطة الكاردينال جالس، ياتم بوضوح، عصاه وجديته على حضنه.

يساراً، طاوله عليها زجاجة ماء ومصحف أخرى. صوت ماء الأسقف (بعيداً): سامعني، نيافتك. أود أن أقدم لك المخرج...

ينظر الكاردينال إلى أعلى

٣٢٩ لقطه طويلة، الكاردينال إلى اليمين، جويدو ولكاً ليقبل خاتمه، سكرتير الكاردينال والأسقف ناحية اليسار، دكتور وأسقف آخر يسيران من اليسار إلى اليمين

الكاردينال (صوت ضعيف جداً) من فضلك اجلس.

جويدو (بهدوء خفيض، محترمة يستخدمها طوال المقابلة): شكراً.

٣٤٠ لقطه متوسطة مقرّبة جويدو

جويدو: لرجل من نيافتك أن تسامح مقاطعتنا لخلوتك.

لم أكن لأزعجك لولاً أن متعجّج، وقد ساوره الله، ربما...

٣٤١ لقطه متوسطة مقرّبة: الكاردينال وقد أحنى، رأسه.

جويدو (بعيداً): شكراً مبررة، أفسر أن...

الكاردينال (ينظر جويدو إلى أعلى): هل أنت متزوج؟

٣٤٢ كما في ٣٤٠

جويدو: نعم... أعني، كلا.

صوت عصفور ينادي. يتكرر هذا الصوت إلى أن تجيبه عصفافير أخرى حتى نهاية المشهد.

كاردينال (بعيداً): كم عمره؟

جويدو: ثلاث وأربعون.

٣٤٣ لقطه طويلة: جويدو والكاردينال. يشير الكاردينال إلى أعلى ناحية اليسار باتجاه العصفور

الكاردينال هل تسمع هذا المغني؟

جويدو: سامعني؟

الكاردينال هل تعرف ماذا يدعى؟

جويدو: كلا.

الكاردينال: اسمه «ديومديوس» تبدأ للأسطورة. عندما مات ديومديوس جاءت هذه العصفافير الصغيرة كلها وغنت أغنية جنازته له، مرافقة إياه حتى قبره

أرأى جويدو برأسه.

٣٤٤ كما في ٣٤١. يبدو الكاردينال أكثر حيوية في هذه اللحظة أكثر من أية لحظة أخرى من المشهد.

الكاردينال اسمع، صوته يشبه الشنق

٣٤٥ كما في ٣٤٢. جويدو، مهمت، ففنه مستقرّة على يده، ينظر إلى أعلى وكأنه يراقب العصفافير. يتصمم ابتسامة باهتة

٣٤٦ لقطه متوسطة مقرّبة طبيب وأسقف آخر، من الجانب. ينظران إلى أعلى، في الخلفية، لقطه طويلة، امرأة تشق طريقها أسفل اللثة.

٣٤٧ لقطه طويلة المجموعة، تنظر إلى أعلى، ما عدا جويدو الذي يقف في الوسط وينظر إلى الآخرين متزعجاً. في الخلفية، تقترب المرأة شيئاً شيئاً

٣٤٨ لقطه مقرّبة الكاردينال ينظر إلى أعلى.

٣٤٩ لقطه متوسطة مقرّبة: جويدو ينظر إلى أسفل مكتئباً، ثم باتجاه الكاردينال، وبعد ذلك فوق كتفه، باتجاه الغابة. نسمع المقدمة الموسيقية

للموضوع «ريكورير ديفانازيا»

٣٥٠ لقطه طويلة. أنقل امرأة وزناً تنزل من على التلة الصغيرة وتصل في ثراها سلة. ترغم الجزء السفلي من ثوبها لتستول حركة النزول. تدخل

ساقاها في لقطه متوسطة. حركة سريعة إلى أعلى لتلتقط ابتسامتها.

٣٥١ لقطه مقرّبة متوسطة. يسوي جويدو نظارته ليرأها بشكل أفضل

ثم يخفض عينيه ويبدأ الابتسام وهو يتذكر صوت صفارة.

يوم باحة المدرسة

في اللقطات من ٣٥٢-٣٩١ جويدو طالب مدرسة

٣٥٢ لقطه مقرّبة جداً خلفية رقيقة رجل دين شاب يستدير إلى الجانب فري صفارة بين شفتيه في الخلفية، حائط المدرسة

رجل دين يركض من اليمين إلى اليسار لقطه بانورامية عليه وهو يركل كرة قدم، تتبعه مجموعة من الصبية. نرى مزيداً من الجدران العالية تحيط

بالباحة، وبينما تتتابع اللقطه البانورامية، مزيد من الأولاد يلعبون بالكرة في الباحة الأمامية. حائط على مرص النظر يقطعه بهم ضيق

غريب حيث يستقر خمسة صبيان فقراء من البلدة يلحون بأيديهم الصبيان. جويدو، جويدو. سوف نذهب لنرى سراجينا.

٣٥٣ في الباحة الأمامية، في لقطه متوسطة، ظهر جويدو. إنه ليس تبعه ومصحفاً ضففاً في الخلفية، الحائط والممر الضيق حيث يستقر خمسة أولاد يلحون لجويدو.

الصبيان. جويدو، جويدو، سوف نذهب لرؤية سراجينا.

٣٥٤ من بين رأس فتاة لأسقف كنيسة وذراعه المرتفعة لقطه من زاوية مرتفعة جداً لجويدو يقف في باحة المدرسة ينظر حوله. يتشكل ظل طويل

لجويدو.

الصبيان (بعيداً) جويدو، جويدو...

لقطة بانورامية تتبع جويدو وهو يركض يميناً.

جويدو: سأتي فوراً!

٣٥٥ لقطه طويلة بانورامية تتبع جويدو والصبيان الفقراء وهم يركضون بعيداً في الشارع.

يوم الشاطئ

٣٥٦ لقطه طويلة: الأولاد يركضون يساراً على الشاطئ في خط مستقيم. والبحر في الخلفية. يأخذ صوت الأمواج مكان الموسيقى لقطه

بانورامية لليسار وهم يركضون متجاورين حائظاً ثم يقفون.

صبي. (يقص يديه لينادي من بعيد) سراجينا. سراجينا.

٣٥٧ لقطه متوسطة لخارج المخرج الذي تعيش فيه سراجينا بينما تنجيه الكاميرا في لقطه بانورامية نحو اليسار نرى رأسها بلا وضوح عبر

الفتحة

صبي (بعيداً) سراجينا..... سراجينا.

تخرج سراجينا من مدخل المخزن ورأسها إلى أسفل لقطه بانورامية إلى اليمين وهي تأخذ طريقها نحو الجسر الصغير.

(باستعانة الآن أن نرسم بالتفصيل جسدها القائم كالنصب والذي لا يخطو سوى القليل من الملابس، ولكن وجهها غامض الملامح بسبب

شعرها الأسود الكثيف المتبعثر عليه. عندما تصل إلى أعلى الجسر تقف، في لقطه متوسطة تشد جسدها بأن تضع يديها على ركبتيها. ظهرها نحو

الكاميرا. يقف صبي في منتصف المسافة متجاوزاً إياها.)

صبي: سراجينا..... الرومبا..... الرومبا.

الدين. يتجه جويود إلى اليمين نحو الشاطئ، ثم يستدير عائداً ورجل الدين يلحق به. لفتحة بانورامية نحو اليمين أجويد يصطدم مع رجل الدين الآخر. فيطرحه أرضاً. ويقع فوقه رجل الدين الذي يلاحق جويود، يستخدم في الجزء الثاني من هذه اللقطة الحركة السريعة. يذكرنا بالكوميديا الصامتة التي كانت تعرض أنكاك كاميرا محدودة السرعة. يقف رجلا الدين ويسبحان جويود إلى الأمام بنهنما. تستبدل موسيقى الرومبا بصوت الأمواج.

ممر مكتب مدير المدرسة نهارا.

٢٧٢. لقطة مطولة: يسلك رجل الدين جويود من أذنه ويسته إلى أسفل السلم. صوت قرقع لفتحة بانورامية إلى اليسار تغطي مجموعة من الصور الشخصية الغائمة للمكينة في لقطات مقرنة متزايدة. ينظر إلى اليمين، مستاءً ثم يحرك رأسه باتجاه اليسار.

٢٧٣. لقطة مطولة تتابع جويود وهو يسير إلى الأمام بين رجلين دين أمام حائط مغطى بمجموعتين من الصور الشخصية. يقفان ويخذهان قليلاً يستدير رجلا الدين ويسيران عائدتين. يطلع جويود بقلبه ويقف متأملاً. ٢٧٤. لقطة مطولة. أربعة من رجال الدين (يقوم بأدوارهم نساء) يجلسون في غرفة راحة أمام حائط عار. تتحرك الكاميرا في لفتحة بانورامية نحو اليمين فوق المكتب نحو لفتحة مقرنة متوسطة لناظر المدرسة (أيضاً تقوم بأداء الدور امرأة)، يكتب بريشة ضخمة. تدخل الكاميرا بزووم إلى لفتحة مقرنة وهو يستدير ويبدأ في الكلام.

الناظر عار عليك ! عار عليك ! عار.....

٢٧٥. حركة زووم إلى لفتحة مقرنة لرجل الدين الأول. يتكلم رجال الدين والناظر على التوالي خلال هذه اللقطة متابعين ترداد ما قاله في البداية، بعيداً. بينما تتحرك الكاميرا في لفتحة بانورامية نحو اليمين من واحد إلى الآخر

الناظر (بعيداً) عليك

رجل الدين الأول: إنها خطيئة مميّنة. إنها خطيئة مميّنة.

لفتحة بانورامية لرجل الدين الثاني يحدق بعينه إلى أسفل ويهز رأسه. رجل الدين الثاني: لا أستطيع تصديقها. إنها مستحيلة. لا أستطيع تصديقها. إنها مستحيلة.

لفتحة بانورامية لأحد رجال الدين يجلس بعيداً. في لفتحة مطولة: رجل دين آخر يقف إلى جانبه يخطو نحو الأمام ويشير بيده.

رجل الدين الواقف. انظر إلى

٢٧٦. لقطة مطولة. جويود واقف وعياده تتجهان نحو الأرض

رجل الدين الواقف (بعيداً) والدك، انظر إليها.

جويود (يستدير نحو اليمين) أمه!

لفتحة بانورامية وهو يركض نحو اليمين

الأم (بعيداً) وتقف!

يتوقف جويود قريباً من اليسار الأم إلى اليمين في يدها اليمين منديل صورة شخصية ضخمة لرجل شاب معلقة على حائط خلفها الأم (تومى) إيماءات ميلودرامية ونبرة صوت مليئة بالياس المبالغ فيه: يا لها من فضيحة! (لفتحة بانورامية خفيفة نحو اليمين وهي تجلس تسمح بعينيها بمنديلها. تتحرك الكاميرا على مسار في لفتحة متوسطة مقرنة) يا للعار يا لها من صفة مرعبة! (تأخذ في البكاء والتندب)

٢٧٧. لقطة مطولة: اللقطة بكاملها والممر. يسير جويود إلى الخلف بعيداً عن والدته، ويمش. ثم يواجه مكتب الناظر، يحنى على ركبتيه ثم يستدير ويسير نحو الطفلة باتجاه العمر المزين باللوحات الشخصية، نحو رجال

سراجينا (تسير نحو الصبي). تعالى إلى هنا.

يقرب الولد، يرمي عملات نحاسية في يدها ويركض بعيداً نحو اليمين. نسمع المقدمة لرقصتها. الرومبا والأن في لفتحة طويلة تنظر إلى اليسار، وتوقف، تسقط العملات في صديريها ثم تسير نحو اليمين، خارج الإطار ٢٥٨ لفتحة طويلة. الحائط، يميناً، السويان، في الوسط واليسار، ينظرون إلى اليسار يخفى صورتهم لفتحة مقرنة جداً ليد سراجينا والجزء الخلفي في جيبينها لتلمس القماش الذي يغطي رديفها وركائمتها جوهج نفسها للرقص، ثم تستدير ترتفع اللقطة إلى أعلى ونرى أخيراً وجهها المعلنين وعينها المحاطتين بهالة من السواد وشعرها الذي يطير في الهواء وشفتيها في ابتسامة ماسكة... تنظر إلى اليسار و اليمين، ثم تستدير مبتعدة عن الكاميرا. تنزل الكاميرا في لفتحة إلى أسفل جانب ظهرها ثم ساقيها وهي تركز إلى الأمام بضع خطوات. تتوقف وتستدير في لفتحة جانبية، جسدها مضطرب نراها من طلة ساقتها إلى كوعها.

٢٥٩ لفتحة مقرنة متوسطة من زاوية منخفضة سراجينا، بحركة مسرحية تطلع ثوبها عن كتفيها وتبدأ بتحريك جسدها بإثارة متناغمة مع الموسيقى.

٢٦٠ لفتحة طويلة الصبيان ينظرون بلهفة باتجاه سراجينا، ثلاثة منهم يجلسون على الأرض، جويود يقف في المنتصف وإثنان آخران يقفان إلى اليمين

٢٦١ لفتحة مقرنة متوسطة. سراجينا. إنها الآن تضمك بشكل داعر محركة جذعها الأعلى، ويبدو عليها الاستمتاع برقصتها. وخلال رقصها تظهر تعبيراً بالرائع عن النفس وحركات مثيرة للعينين والفم.

٢٦٢ لفتحة مقرنة جداً لأصل، جذعها وهو يهتز، ثم إلى أعلى نحو وجهها في لفتحة مقرنة متوسطة

٢٦٣ لفتحة مقرنة جداً، وجه سراجينا.

٢٦٤ تتحرك الكاميرا نحو صبيان يصقلون بحماس ويفقزون إلى أعلى وإلى أسفل

٢٦٥ لفتحة مقرنة متوسطة من زاوية منخفضة: سراجينا من موقع يبعد قليلاً عن المركز. تتحرك الكاميرا إلى الخلف لتظهر زراعتها ممتدة ثم جسدها بكامله في لفتحة طويلة وهي تركز إلى الخلف راقصة. لفتحة بانورامية تتبعها وهي تتحرك نحو اليمين، ثم عودة إلى اليسار. ترفس بقدمها مالياً وتدير ظهرها نحو الكاميرا. تهب جانبيها الخلفي وترفع ثوبها قليلاً. تتابع رقصها وظهرها نحو الكاميرا وهي تعيد هذه الحركات. تنج الكاميرا نحوها وهي تتحرك نحو الحائط ثم تستدير نحو الكاميرا ثم بعيداً تحك جسدها إلى أعلى وإلى أسفل على الحائط مددغة إيما.

٢٦٦ لفتحة طويلة: يهال الصبيان، يضحكون ويفقزون إلى أعلى وإلى أسفل وهم ينظرون باتجاه سراجينا.

٢٦٧ أحد الصبيان يصفق وجهه بسرور متزامناً مع الموسيقى.

٢٦٨ لفتحة مقرنة جداً: وجه سراجينا وذراعاها مرفوعتان على جانبيه تستدير. تهبط الكاميرا نحو خلفية ثوبها الأسود.

بينما تخرج يميناً، نرى البحر بين الحائط وسياج القصب.

٢٦٨ لفتحة طويلة: الحائط، الصبيان غادروا. سراجينا ترقص من اليمين إلى اليسار تقف أمام جويود وتشد لإشراكها الرقص.

٢٦٩ لفتحة مقرنة متوسطة. جويود وسراجينا برقصان. يحاول الإمساك بذراعيها. تلتفت هي وترفعه.

٢٧٠ لفتحة طويلة يقرب رجلا دين نحوهما

٢٧١ لفتحة طويلة: جويود يركض بعيداً، نحو الشاطئ. يتبعه أحد رجلي

الدين الذين رافقوه، اثنان من رجال الدين يجلسان في المقدمة، ظهورهما نحو الكاميرا، يقفان ويلوحان بترابيهما إزدراء ومسيران نحوه. يبدأ الحرس في الزئير مرة ثانية

٣٧٨ لفظة مقربة جداً الأم، تسمح بمندبلها إحدى عينيها، ثم العين الأخرى العين التي تمسحها تنظر نظرة اتهام تقتهد بعمق، عيناهما الجافتان تقريباً ونظراتها القاسية لا تتسمج مع غناها المسموع يوم غرفة المدرسة

٣٧٩ لفظة طويلة بانورامية نحو اليمين على اليمين واليسار مجموعات من المكاتب والبنوك يركض صبي من اليسار إلى اليمين وضرب بكتابه صبياً آخر في رأسه ثم يركض راجعاً مرة ثانية. يصرخ الصبية الآخرين بسفوية ويضربون بكتبهم على مقاعدهم. لفظة بانورامية نحو اليمين تتابع إظهار جويديو وهو يسير إلى الأمام، يمسك لفظة طويلة غبية يسير رجل دين بجواره، ثم لفظة بانورامية تتبعه وهو يسير أمام أفراد صفه في لفظة متوسطة وعندما يبتعد عن الكاميرا نراه يحمل اشارة مكتوبة عليها

«العار، مشبوكة بدبوس على ظهره تستمر اللقطة البانورامية نحو اليسار فترى مجموعتين اضافيتين من المقاعد المدرسية وعليها طلاب يتوقف رجل الدين إلى يسار الباحة الأمامية وظهره نحو الكاميرا. يقف جويديو في المنتصف ووجهه نحو اليسار يوم غرفة الطعام:

٣٨٠ لفظة مقربة جداً: بدأ رجل دين شاب وقد جعنا لالتقاط حبوب الذرة المنسكبة من القمصان

رجل دين يقرأ (بعيداً)، ولكن، أهم من كل شيء فبن لوجيبي التفتي جدا كان طوال حياته يحسب..... (حركة كاميرا بطولية نحو اليمين تظهر رجل الدين للشباب يحمل حبوب الذرة ويسير نحو اليسار بعيداً عن الكاميرا. وعلى اليسار يجلس الصبيان خلف طاولة طويلة، ورجال الدين يجلسون وراء طاولة في خلفية الإطار يقف جويديو بدون حركة عند نقطة التقاء الطاولتين، في لفظة طويلة)

وفي كل الأماكن التي عاش فيها متكلماً أو محكماً بالنساء ... (بيما يقرب رجل الدين الشاب حامل حبوب الذرة من جويديو تستمر حركة الكاميرا متجهة نحو اليمين فيبدأ المكتب وظهر رجل الدين الذي يقرأ بخلا في المشهد. باستطاعتنا الآن رؤية ذن الأخير الطويلة). ... رجال الهيرو من حضورهن إلى درجة أنه كان يتبدى لكل من رآه أنه كان يكرههن بالفطرة.

يصع رجل الدين الشاب حبوب الذرة على الأرض أمام جويديو الذي كان يحاول الركوع إلى أسفل أولاً بالأساق الأولى ثم الثانية ولكنه لا يتمكن من القيام بالحركة كاملة.

٣٨١ لفظة مقربة متوسطة، من الجانب، لرجل الدين الشاب رجل الدين الشاب انزلا.

رجل الدين يقرأ (بعيداً) حتى ولا مع المركبة، أخفه. تقرب الكاميرا لفظة زووم إلى لفظة مقربة جداً لرجل الدين الشاب.

رجل الدين الشاب (يصرخ) انزل!

٣٨٢ لفظة طويلة: يجلس جويديو وظهره نحو الكاميرا، والطاويلتان لتلتقيان خلفه، والصبيان ورجال الدين يأكلون. يصغف رجل الدين جويديو بقسوة على رأسه فيركع على الذرة: يخرج رجل الدين الشاب يساراً ويدها مضمومتان بقوى.

رجل الدين يقرأ (بعيداً)..... هل كان يجب المشاركة في حوارات خاصة..... من حيث، إننا حصل إنه كان يتكلم معها.....

٣٨٣ لفظة طويلة: غرفة الصلاة في المدرسة. نهارة.

٣٨٤ تفرع الأجراس قرعاً خفيفاً، في مقدمة المشهد السيقان المغلفة بالكفن لمومياء قديس: على الصائط في الخلفية، ظل جويديو (جويديو، نفسه، لا يرى في هذه اللقطة) يدها ترتفعان إلى وجهه لفظة بانورامية تتبعه وهو يركض يميناً، تتحرك الكاميرا إلى الداخل في لفظة مقربة متوسطة لوجه المومياء كنيسة المدرسة نهارة

٣٨٥ يستمر صوت الأجراس ترافقه أصوات الخطوات. تتحرك الكاميرا إلى الداخل، لفظة طويلة إلى لفظة متوسطة لكرسي الاعتراف ٣٨٥ لفظة مقربة جداً تظهر يد لتقل ستارة غرفة الاعتراف

لفظة بانورامية نحو اليمين على الستارة العائمة، ثم صوت إزالة حاجز من موقعه، نرى حاجز كرسي الاعتراف المعزوم على شكل شمس منفرجة

الناظر (بعيداً) ولكن ألا تعرف ان سراجينا هي الشيطان؟

٣٨٦ لفظة مقربة: الناظر في ظل عميق جويديو (بعيداً)، لم أكن أعرف! حقاً لم أكن أعرف

٣٨٧ يستند الناظر بعمق ٣٨٧ كما في ٣٨٥ لفظة مقربة. حاجز الاعتراف. وحاجز آخر يقفل خلفه مقلداً للنور بكاهل

٣٨٨ لفظة طويلة: الكنيسة. منور إلى يمين الأرضية الأمامية، يخرج الناظر وجويديو على

التوالي من مركز المكان ومن على يسار كرسي الاعتراف في منتصف المكان: وهناك كرسي اعتراف آخر في الخلفية على اليسار تسمع موسيقى «ريكورديو نيفانزيا». لفظة بانورامية قصيرة نحو اليسار بينما يسير جويديو إلى الأمام، يبيكي في مندبله، والناظر يسير نحو الخلفية يتوقف جويديو ويركع نزيلاً ن شعور الذنور على يسار القسفة الأمامية ٣٨٩ لفظة مقربة متوسطة: تتلال العذراء تمتزج اللقطة في اللقطة التي تليها

الناظر، نهارة

٣٩٠ لفظة طويلة يبدو المعزوم الذي تعيش فيه سراجينا في المقدمة والبحر في الخلفية. وعلى اليسار يظهر جويديو وهو ينظر إلى الداخل لفظة بانورامية له وهو يركض نحو اليمين وينظر إلى الداخل من زاوية مختلفة نسمع صوت سراجينا وهي تقدم/تفقه «ريكارديو نيفانزيا» يستدير جويديو تتبعه لفظة بانورامية وهو يتابع سيره يميناً نحو الحائط



يركع، وطهره نحو الكاميرا، يلوح بقبعة أسراجينا التي تجلس على كرسي في الخلفية اليمنى.

٣٩١ تتحرك الكاميرا قليلاً جداً في لحظة طويلة إلى لحظة متوسطة سراجينا وهي تقسم ابتسامة غبية لجويديو، ثم تنظر بعيداً باتجاه البحر غرفة الطعام، فندق المنتجع نهارة

٣٩٢ تنتهي صدمة سراجينا مباشرة بعد بداية هذه اللقطة تتحرك الكاميرا من على الكاردينال وحاشيته الجالسين لتناول طعام الإفطار، في لحظة طويلة، نحو دومير، في لحظة مقربة متوسطة، يشرب قهوته، وينظر بعيداً على الشاشة إلى اليمين باتجاه جويديو. تظهر طاولة الكاردينال في الخلفية بأهتاء أثناء هذه اللقطة

دومير. (معبراً بشدة عن رفضه لجويديو وصوته وحركاته أثناء هذا المشهد).

وماذا يعني هذا؟ (يتوقف. نسمع صوت بهائو). إنها شخصية من ذكريات طفولتك. (يضحك فمه) لا دخل لها في ضمير نقدي صادق. كلا... إننا كنا نريد فعلاً أن نشارك في مناظرة عن الضمير الكاثوليكي في إيطاليا... حسناً يا صديقي... .

(نرى نادال أمام طاولة الكاردينال) في هذه الحالة، صديقي، فما نحتاجه أولاً وقبل كل شيء درجة أعلى من الثقافة مضافة طبقة إلى منطق ووضوح صارمين... سامحي على قلبي هذا ولكن سأدخلك تتكلم تراجعا حقيقيا.

٣٩٣ لحظة مقربة متوسطة- جويديو يستمع باهتمام دومير. (بعداً) إن ذكرياتك القليلة التي تفرق في توهها إلى الماضي، واستغلتك المسألة ذات الأساس الشديد العاطفي... . (يدخل جويديو باتجاه الكاردينال، لهي تعبير عن مشاركتك في ذلك.

٣٩٤ في المقدمة، لحظة متوسطة- تظهر رجل دين في المنتصف الكاردينال، ينظر إلى يمينه: الشاب يسير بعيداً في الخلفية كاردينال: «ولكن ماذا؟» قال رجل الدين مستعجلاً: «نعم شوخي؟»

لم يقل: «رجلاً» هل تفهم ذلك؟

يضحك الرجال الموجودون في صحبته

٣٩٥ لحظة مقربة دومير. واقف.

دومير الضمير الكاثوليكي (لحظة متوسطة مقربة تتابعه وهو يسير إلى الأمام يتكلم مع جويديو وخارج الشاشة إلى اليمين). فكر فيما عناه سيستينوس أيام القيصرية! كلا... إن هدفك الرئيسي هو أن تستنكر... (تبدأ امرأة في الغناء بعيداً).

وينتهي بك الأمر داعماً كأنها أحد أبنائك. (نرى من فوق كثف دومير صورة باهتة لمعارضة بهائو وإذاعة كهلة بدنية تغني كلمات روسية على نغم نوكتورن لشوبان افتتاحية رقم ٩ ق.٢). ولكن كما ترى... يا لها من فوضى، ومن غموض

يخرج من اليسار ونرى عندئذ المفنية بوضوح لفترة قصيرة.

محامات حرة في المنتجع، نهارة.

٣٩٦ لحظة طويلة: مجموعة موسيقيين تتكون من أربعة بلبسون ثياباً بيضاء ويعزفون «كارلوتاس جالوب». الضوء يأتي من خلفهم لذلك فهم في الظل.

إمرأة ملفوفة في غطاء سرير تهوى بالمرحبة تنتصب في مقدمة الإطار في لحظة متوسطة مقربة. تبدأ في التحرك يساراً: تتحرك الكاميرا في لحظة بانورامية نحو اليسار عبر ما تبقى من اللقطة

إمرأة (تغازل): أه، أيها الطبيب العزيز، أنا غاضبة منك فعلاً يظهر الطبيب من يسار الإطار ويرجع نحو الكاميرا فيقبل يدها

الطبيب ولكنك لم تعودتي بحاجة إلي، يا سيدتي العزيزة المرأة أه، هذا غير صحيح. غير صحيح بالمرّة

تسير المرأة خارج الإطار نحو اليسار بينما يستدير الطبيب لمشاهدتها في الخلفية وعبر غيوم من الضباب بالكالدي نرى أشكالاً أخرى مخطئة بملاءات السرير يتقدم سائرين نحو اليسار، بينما تتابع الكاميرا لقطتها البانورامية.

خلال هذا المشهد، يلتف المعالجون بحمامات البخار وعلاجات أخرى بملاءات بينما نرى بعض الضباب من الرجال عراة الصدور

أحد الضباب الذين يحملون مكبراً للصوت (أولاً بعيداً، ثم داخل الإطار بينما تستمر للقطعة البانورامية). ١٢٧، دوش وحمام وحل: ١٢٩، تدليك. .

أصوات الحضور الآخرين تملأ أرقاماً بلخ، تسمع أيضاً... .

٣٩٧ تتحرك الكاميرا عمودياً إلى أسفل في لحظة طويلة من على قمة درج ضخم مزيج يقود إلى حمامات البخار والوحل. ينزل الرجال من على اليمين والنساء من على اليسار. بينما خادمان يحملان برميلاً ضخماً نذكرنا بوعاء النبيذ في مشهد البيت الريفي. في الأسفل وفي الخلفية طاولة مستطيلة وخدم آخرون.

خادم يحمل مكبراً للصوت (بعداً) ... ١٣١، استنشاق

٣٩٨ لحظة بانورامية نحو اليمين من لحظة متوسطة إلى لحظة مقربة متوسطة: نساء يهبطن السلام. انشقاق منهككتان في محادثة متحركة خادم يحمل مكبراً للصوت (بعداً). ١٣٧، استنشاق ١٤٥٠، تدليك.

٣٩٩ زاوية منخفضة لحظة طويلة من أسفل السلام، رجال يهبطون ناحية اليمين، نساء ناحية اليمين. خادم يمشي في الوسط. تتحرك الكاميرا إلى الخلف حتى نرى ظهر خادم عارٍ يشل معظم الإطار. خادم يحمل مكبراً للصوت (بعداً). ١٤٧، دوش وحمام بخار

٤٠٠ لحظة طويلة من زاوية مرتفعة، طاولة ناولان وخادمان يقفان خلفها ويشيرون لأحد المرضى الذين يسحبون في المقدمة نحو اليمين بأن عليه متابعة السير في ذلك الاتجاه، لحظة بانورامية قصيرة نحو اليمين عندما يلتقي مريض بخادم عارٍ الصدر.

خادم يحمل مكبراً للصوت (بعداً). ١٤٩، استنشاق

٤٠١ لحظة مقربة متوسطة تتحرك بلقطة بانورامية رجل عجوز يسير نحو اليمين.

الرجل العجوز (لباس). مرحباً!

يخرج نحو اليمين، متجاوزاً الخادم الواقف عند السلالم. بايس وعديدون يدخلون إلى اليمين في لحظة متوسطة مقربة ولقطة بانورامية تتبعهم نحو اليسار وهم يهبطون.

بايس: (أولاً بعيداً، ثم داخل الإطار، ينظر إلى أسفل، ولكنه يتكلم مع جويديو الذي يسير معه ولم يدع داخل الإطار) استنقذ ما الذي تريد قوله تريد أن تصف الفوضى الموجودة داخل الإنسان، ولكن عليك أن تكون واضحاً عندما ينطق بايس بأخر كلماته يدخل جويديو إلى الإطار، يتوقف، وينظر باتجاه القساء من السلم. مقلداً ملامته بإحكام حول جسده، لم يتخل جويديو عن نظارته. يحمل سيجارة بين أصابعه.

٤٠٢ لحظة بانورامية نحو اليمين من منظور جويديو، بينما تدل سيدة جميلة مجبولة في لحظة متوسطة مقربة - لحظة مقربة- لحظة متوسطة مقربة.

بايس (بعداً) يجب أن تكون واضحاً. ولا ما الفائدة؟

بينما تتابع هبوطها السلام، تعبد ترتيب الملاءة التي وضعتها

برشافة علي رأسها

بايس (يعبد) جويودو.....

٤٠٢. جويودو في لفظة متوسطة مقرية، الفسحة الأمامية، يميناً، بايس، على مسافة أبعد أسفل السلام يستدير نحو جويودو؛ يتابع الآخرون سيرهم نحو البخار.

بايس..... تعالي!

يستأنف جويودو نزول السلام، فيلحق ببايس.

خادم يحمل مكرراً للصوت (يعبد) انتباهاً؛ نرجو النكتور انجيليز للتقدم نحو منطقة الاستراحة.

٤٠٤. لفظة بانورامية محلية إلى اليسار ثم تعود للكاميرا قليلاً إلى مكانها. يظهر رجل في لفظة متوسطة مقرية ثم يخرج. لفظة بانورامية، لفظة طويلة، تتبع بايس، جويودو والآخرين وهم يسرون إلى الأمام، على حاجز خشبي، يستديرون، ثم يتابعون السير إلى اليسار، بعيداً عن الكاميرا. نرى بعدئذ غرفة كبيرة جداً محاطة بالمقاعد. رجال جالسون، يستقنون الأبخرة.

بايس: إذا كان ما نلوه ملذا فهو ملذ للجميح. لماذا لا تشرب بأهمية أن يفهم الجمهور كلامك أم لا؟ عليك أن تسامحن لقلوبي هذا، ولكن هذا مهين..... إنه وقع.

يقترن سيزارينو من الخلفية اليسرى.

سيزارينو (لبايس) مرحباً، يا رئيس!

بايس عليك أن.....

سيزارينو تعالي إلى هنا، تعالي إلى هنا!

يسير سيزارينو إلى الأمام، ملوحاً بذراعيه.

٤٠٥. لفظة متوسطة. ظهر بايس العاري، يسير سيزارينو باتجاهه.

سيزارينو (يأخذ بايس من ذراعه)، تعالي إلى هنا، أيها رئيس. تنفس، تنفس، تنفس (ينظر نظرة سريعة إلى جويودو الذي يستدير بعيداً، ولفظة متوسطة في الفسحة الأمامية). مرحباً، يا جويودو (يتابع سيزارينو قيادة بايس بعيداً) حوزت مكاناً قرب البخار.

٤٠٦. رجل في لفظة متوسطة، إلى اليسار، يجلس على أحد المقاعد مع آخرين.

يخفيهم البخار عن النظر.

سيزارينو (يعبد) أه يا سيدي، لقد أقيمت نظرة هذا الصباح على السفينة الفاضلة. لقد شيدوا حتى الآن خمسين متراً.

٤٠٧. لفظة مطولة. غرفة البخار ورجال يدورون كحجر اللطاحون إلى الأمام وإلى الخلف. أصوات دمععات وسعال. لفظة بانورامية إلى اليسار لرجل يقتل سمق.

٤٠٨. لفظة متوسطة. يجلس جويودو على أحد المقاعد يرمي سيجارته لفظة بانورامية إلى يسار ميزابوتا في لفظة متوسطة مقرية، رأسه منطى بعمد الملات وعينه تنظران إلى أسفل، يستشقق بعقب البخار.

يظهر جويودو إليه بتركين.

جويودو (لهمس) ماريو!

يتابع ميزابوتا نفسه العميق، غير متجاوب. ينظر جويودو عبر الغرفة بعيداً عنه.

٤٠٩. لفظة مطولة. لفظة بانورامية إلى يسار الرجال الجالسين على المقاعد حول قطر الغرفة وآخرين يخطون نهاباً وإياباً من منظور جويودو.

تتبر نوعية الموسيقى وتتحول إلى موسيقى حزينة.

صوت امرأة (بالإنجليزية) رجاء، الانتباه.

٤١٠. تتحرك الكاميرا إلى الداخل في لفظة مقرية. جويودو ورأسه محنية صوت امرأة: رجاء، الانتباه. جويودو.....

٤١١. لفظة مطولة. غرفة البخار برمتها، بعد أن فرغت من البخار يجلس الرجال على مقاعد مصفوفة إلى الحيطان.

صوت امرأة (بالإيطالية) نياقته ينتظر (يقف جويودو، في الخلفية اليسارية) تعيد النداء. جويودو، نياقته ينتظر.

تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما يسير جويودو إلى الأمام مسرعاً، عبر المخرج للخشب في منتصف الغرفة.

٤١٢. هذه اللفظة المعقدة، التي تتضمن مزيجاً من حركة الكاميرا واللفظات البانورامية تعبر عن منظور جويودو وهو يسير أجوسيني، وبلاسه كاملة، يسير بسرعة ليدخل في لفظة مقرية متوسطة من زاوية منخفضة، يحمل خذاً وقميص جويودو.

أجوسيني: هاك ملايس! اليس! رجاء أسرع، يا سيدي.

(يستدير ويسير عائداً وهو يشير إلى ضرورة السرعة بإشارات يديه. تتبعه الكاميرا. لفظة متوسطة مقرية من منظور جويودو) الكاردينال ينتظر قل له كل شيء في ثقب يا كلياً لا تخف شيئاً عنه. (يسير إلى اليسار ويدير وجهه باتجاه جويودو. إن استلعت يا سيدي أذكركي بكلمة طيبة، أيضاً (ويبيناً) يخفي هو وراء أحد الأعمدة، نسجم باختصار، صوتاً يوحي بصوت البخار، تتبعه بضعة أقدام يفهمها فريق من المغنين) ... من أجلي، من أجلي، من أجلي، أيها الرئيس.

بينما تتحرك الكاميرا في لفظة بانورامية نحو اليمين يدخل سيزارينو في الإطار، في لفظة متوسطة مقرية ويسلم جويودو سرواله سيزارينو: إنها مرقعة ذميمة! هاك سروالك. (تتبعه اللفظة في لفظة متوسطة مقرية من منظور جويودو) الكاردينال يا للحظ! أنستطيع أن تمكن من أي شيء..... نعم أي شيء..... حتى طلاق المكسيكي.

فكر! أحصل لي على طلاق المكسيكي، يا جويودو..... رجاء..... اعمل لي معروفاً أن يردك خائياً.

يستدير ويتنسم نحو جويودو وهو يخرج إلى اليسار من وراء كونوشيا المرتدي ملايس للكاملة، والذي يظهر في لفظة متوسطة مقرية يحمل بذلة جويودو على علاقة.

كونوشيا: كلا! وأهم من كل هذا عليك أن تظهر بمظهر الثقل! ارم نفسك عند قدمي! أقبل خائناً! إيك! أنك قد تبت إلى الله (حركة كاميرا نحو اليسار تتبع كونوشيا) إذا فككت من السلوك في نتمتع الإلهية، فياستطاعتك الحصول على كل ما تريد. اصنع إلى ما أقول، يا جويودو!

بينما يخرج كونوشيا من اليسار، يظهر بايس في لفظة متوسطة، يسير إلى الأمام، يقدم إلى جويودو ربطة عنه ويديده استعداداً لأية خدمة

بايس: رجاء يا جويودو، نحن بين يديك رجاء.

في لفظة مقرية ينفخ نحوه قبلة في الهواء.

٤١٣. لفظة طويلة. جويودو، بكامل لباسه، يسير بعيداً عن الكاميرا باتجاه الممر الجانبي.

٤١٤. جناح الكاردينال ذو غرفة انتظار، غرفة بخار وحمام وحل لفظة طويلة تتبع إلى الأمام رجل دين في صورة طليعة، يسير قدماً عبر باب معبر متلازم. إضاءة نحو الخلفية اليمنى يرفع رجل الدين يده ويشير نحو اليمين. نسجم ثابدة صوت الجوقة الموسيقية.

رجل الدين: خص دقائق فقط.

لفظة بانورامية نحو اليمين متجاورة ينبوعاً يخرج البخار منه، ثم

تحرك الكاميروا في لحظة مقربة باتجاه الداخل نحو شيكك منخفض خلفها شفاقتان. يصبح صوت البهار أعلى من نوي قبل يفتح الشباك وأسأ على فصيلين في أعلاه بصوت ساحق يبالغ فيه فيكشف عن حمام الكاردينال البخاري. يرى رجل دين في الأرضية الخلفية إلى اليسار من خصره إلى أسفل: في لحظة طويلة يجلس الكاردينال، منحنيًا فوقه بكامل لباسه بملأ البهار الأرض. خامتان يظهران من الخصر إلى أسفل يدخلان من البمين يصلان ملالة الكاردينال: يخرج رجل الدين الموجود في الأرضية الأمامية من البمين

٤١٥. لحظة متوسطة. ملالة تغطي الكاردينال في ثلاثة أرباع لحظة جانبية عاريا من الخصر إلى أعلى، ثم، صورته الظلية على الملأة. جويودو (بصوت يظهر الاحترام الشديد والمعاطفة العميقة) - نيناقت، أنا است سعيدا.

يرفع الكاردينال يده.

الكاردينال (بعيدا) لماذا تريد أن تكون.....

٤١٦. لحظة مقربة متوسطة. يحمل سكرتير الكاردينال ملالة. لحظة بانورامية نحو البمين باتجاه الصورة الظلية لرأس الكاردينال خلف الملأة

الكاردينال (أولا بعيدا، ثم في صورة ظلية)..... سعيدا؟ هذه ليست مهمتك. (يظهر رأس الكاردينال من الجانب، في لحظة مقربة، مهمتك، بينما تنخفض الملأة وتلف كتفيه). من قال لك إننا نأتي إلى العالم لنكون سعداء؟

٤١٧. لحظة مقربة تتبع الكاميروا الكاردينال نحو البمين، ووجهه مستدير بعيدا الكاردينال. كتب أوروبين في عظامه: «خارج الكنيسة»

٤١٨. لحظة مقربة: اللحية والذراعان لسكرتير الكاردينال، في الفسحة الأمامية. يحسن الوحل الذي يقطر من يديه. في لحظة طويلة الكاردينال ملطوف في ملالة ظهره نحو الكاميروا، يقف بين رجلين دين، في الظلغة على وشك الدخول في أحد أجزاء الغرفة محاطا بحاجز منخفض تتبعه منه سحب ضخمة من البهار.

الكاردينال ليس هناك خلاص.

٤١٩. لحظة متوسطة رجل دين ناحية البمين يرفع الملأة ويسير إلى الأمام وهو يطويها، وبذلك يغطي الكاردينال وهو يدخل إلى البهار. رجل دين إلى اليسار يجلس، يلحق به رجل الدين في الناحية البمين، الكاردينال «خارج الكنيسة» لن ينفذ أحد. (يساعد أحد الخدم الكاردينال في الجلوس على مقعد داخل البهار). خارج الكنيسة

٤٢٠. لحظة متوسطة مقربة. الكاردينال، لحظة جانبية للكاردينال ان لن ينفذ أحد (يخفي البهار تقريبا بشكل كلي).

من لم يكن

٤٢١. لحظة طويلة: الكاردينال يجلس في البهار إلى البمين، يقف أحد الخدم

في منتصف الإطار (يرى جزئيا)، بينما يجلس رجل دين إلى اليسار.

تحرك الكاميروا إلى الخلف بينما تغلق النافذة الكاردينال (يبتعد صوته بهمس نراماتيكي)..... في مدينة الآلهة فهو يقطن في مدينة الشيطان.

بينما تغلق النافذة نسمع مرة ثانية صوت الصرير. يرافق ذلك صوت فرقة موسيقية تعزف «القمع الأزرق»

الساحة العامة والمحلات الموجودة بها في بلدة المصح عند الفسق

٤٢٢. لحظة طويلة جدا. في الظلغة فندق على التلة الفرقة الموسيقية تغف

في الأرضية الوسطى، فرقة أنات تعزف «القمع الأزرق»، يجلس الناس على اللوائف الأمامية فيما تحرك الكاميروا إلى الخلف. تضاء الأحرف الكهرومائية الكبيرة على سطح الفندق، «فندق المركز الكبير»، وأضاء الشارع الزخرفية في الساحة مضاءة.

٤٢٣. لحظة متوسطة مقربة. الكاميروا تتبع عازقة كمان كبيرة السن وهي تعزف تسير بينما تم تحوّل إلى الأمام.

٤٢٤. جاء الليل. أناس يلبسون ملابس أنيقة مبهرجة يتمشون في لحظة متوسطة إلى البمين واليسار على حد سواء، بينما تحرك الكاميروا باتجاه البمين

رجل يحمل مكبرا للصوت تحاولوا لقروا هذه الظاهرة الإنسانية العظيمة. الفقير سيفا الذي كسر جميع المعايير السابقة. (في الخلفية إشارة «فورد»، ثم يستلقي الفقير في تابوت زجاجي). (بعيدا) تجربتنا تدار يوميا من قبل المختصين أوروبين.....

٤٢٥. لحظة مقربة تتبع الكاميروا نحو البمين. امرأة تصل مروحة في صورة ظلية بينما تحرك الكاميروا جانبيا ترى سيارات في غرفة عرض، في خلفية الناس المتجولين الذين يظهرون في لحظة مقربة ولحظة متوسطة

٤٢٦. حركة بينما يتأخذ الكاميروا لحظة بانورامية يساراً. يظهر مزيد من المتجولين ثم أخيراً لويزا تقف أمام واجهة دكان، تدخن سيجارة، تستدير تتبعها لحظة بانورامية وهي تسير بينما في لحظة متوسطة. يميزها عن باقي المتجولين مظهرها الجاد. بلا بقعة ولا موهورات، تلبس قميصاً أبيض يتميز ببساطة شديدة.

إطار نظارتها شبيه بذلك الذي يلبسه جويودو. تسير بعيداً عن الكاميروا.

٤٢٧. لحظة متوسطة مقربة. جويودو في ثلاثة أرباع لحظة جانبية ينظر نظرة تأمل باتجاه لويزا. يقضم أنفاه: تتبعه الكاميروا عندما يبدأ بالسير بينما

٤٢٨. تتحرك الكاميروا متابعة لويزا في لحظة متوسطة باتجاه دكان مزادات. نسمع صوت المزايدين وعارضي اللحن في الخلفية: «٢,٠٠٠، ٢,٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٥».

حسناً تأمل، تأمل..... عرض آخر.

تقف لويزا في الدخول، ثم تستدير وتشير إلى الأمام، تفتح شظنتها وتتناول منها سيجارة.

٤٢٩. لحظة متوسطة مقربة. تتبع جويودو وهو يسير إلى الأمام، ينظر باتجاه لويزا.

٤٣٠. لحظة متوسطة مقربة: تشعل لويزا سيجارتها الجديدة بعقب سيجارتها الأولى. تمج سيجارتها بعائني شديدة وتنظر حولها، تتبعها اللقطة وهي تسير بعيدا: نحو البمين، في لحظة متوسطة أمام دكان يعرض لوحة للبحر تتوقف، وتستدير، تتردد، ثم تخرها السعادة عندما تلاحظ وجود جويودو.

٤٣١. لحظة متوسطة مقربة جويودو، يبتسم.

جويودو: مرحبا. يخرج، نحو البمين.

٤٣٢. لحظة متوسطة مقربة. يدخل جويودو الإطار من اليسار، لويزا في يمينه، يتسم ابتسامه عريضة. صورة البحر بينهما في الخلفية. لويزا: مرحبا.

جويودو متى وصلت إلى هنا؟

لويزا: في الخامسة، نسينا إلى الفندق، ولكنك لم تكن موجودا. كيف حاله؟

جويودو: حسناً، حسناً. (يقبلها من الجانبين). مع من جئت؟

لويزا: مع روزيلا، أنريكو..... وتيك أيضا.

جويدو أه، روزيلا أين هي؟

لويزا (تنظر إلى اليمين، ثم تعود وتنظر إلى جويدو) بالصبي هــ

لقطة متوسطة تتحرك ثم لقطة بانورامية نحو اليمين بينما يضع جويدو

زراعته فوق كتف لويزا ويسيران بعيدا.

جويدو: أنت رائحة أخيرا لقد جئت. تعطين أنك تبدين حسنة المظهر (يقبل

رفتها برفق وهما يقطعان الشارع، وفي لقطة طويلة تعبر سيارة عليها

إشارة، «كوكا كولا» في الخلفية تظف روزيلا وتلوح بيدها. يجيب جويدو

بتلويح مماثل). مرحبا يا روزيلا.

٤٣٣ لقطة متوسطة مقربة تتبع لويزا وهي ترقص. تعترف للفرقة

الأن «سوينج الحنين إلى الماضي» مدينة على موتيفات موسيقية أخرى

من موتيفات الفيلم.

لويزا: لقد رقصنا معا آخر مرة منذ سنة.

يظهر جويدو في لقطة متوسطة مقربة ويستدير هو ولويزا بينما يرقصان

وحدهما بإلحسان بعضهم البعض. خلال ما تبقى من هذه اللقطة،

يتألمان في لقطة متوسطة مقربة، أحيانا بلقطة متوسطة، وجههما

يظهران بالتبادل وهما

يرقصان يظهر أرواح القاصون

خرون في الخلفية.

جويدو (إسبلاص شديد)

عزيرتسي لويزا - إنك

لحزينة جدا. أنا فعلا سعيد

لقدومك. الأمور دائما تحصل

كذلك في أي وقت -

أي وقت تكونين بعيدة.

لويزا (تنظر نحو جويدو وتنهى

حملته) أنت تشع بوحدة. هل

هذا صحيح؟

هل انتقدتي؟

جويدو (مؤكدا) نعم.

لويزا (تلفظه برفق): ولم تترافق

أي من هؤلاء النساء الجميلات؟

(يتلقى ضاحكها مرة ثانية)

جويدو (يمرح): أه، لقد رايتهن

براً.

تحرك إلى اليمين بينما يملأ زوج آخر الإطار. امرأة قصيرة وسمينه، تضع

ثقعة شعر مثقنة الصنع، ثم يعاود جويدو ولويزا دخول الإطار.

لويزا: إنن لم تقم بأية مفامرة منذ أن غادرت؟ يا لجويدو المسكين

(يعاودان الرقص متلامسين) ورجولك المذهلة؟

لويزا: هل بعيد؟

جويدو: ما أجلي راحة عطورك!

جويدو: يا لختك

لويزا (تنظر نحو جويدو): وكيف يسير عملك أفضل؟

جويدو (يهرز رأسه): أه لا أظن أنني تقدمت كثيرا عن ذي قبل.

لويزا: ولكن حول ماذا؟ ما الذي يدور في رأسك هذه المرة؟

تتقدم لويزا بظهورها نحو أنريكو الذي يراقص صديقته).

صديقة لويزا أه،

لويزا: لا تؤاخذني.

جويدو (إلا لاحظ أنريكو وصديقة لويزا) مرحبا

لويزا (انقسمت، مذكرة أنها اندفعت نحو أنريكو) أه

يرقص جويدو ولويزا إلى الأمام بعيدا عن الزوج الآخر

جويدو: اسمعي، قد أكون مضطربا، ولكن أليس أنريكو بحبك؟

لويزا (تنظر إلى جويدو، تبسم لإغاثته ولكن دون أن تنزعج).

هم ج.

تصبح الموسيقى أكثر حيوية تتبع الكاميرا لويزا وهي تتحرك أولاً إلى

الخلف، بعيدا عن جويدو، ثم لتستدير وترقص بعيدا، بتبهما عازف كان.

٤٣٤ لقطة مقربة متوسطة. جويدو، أنريكو، وصديقة لويزا خلفه، إنهم

ينظرون بإعجاب باتجاه لويزا

صديق لويزا أليس رائحة

تعبير أنريكو يظهر افتقانه الشديد بلويزا. يستدير جويدو، وينظر إليه، ثم

بعود فينظر مرة ثانية إلى لويزا

٤٣٥ لقطة طويلة ترقص لويزا لوحدها، بتبهما عازف كان. يدخل

بائس وكونوشيا إلى الإطار من ناحية اليسار، بائس مهلا المائدة التي

تضم روزيلا والآخرين في

حظة لويزا في الخلفية.

بائس: شيء رائع!

بائس (يقبل يد لويزا): مساء

الخير

٤٣٦ لقطة متوسطة: لويزا،

بائس يمسك بيدها، وكونوشيا

بينهما

بائس: أهلا بك

لويزا شكرا.

بائس (ينظر إلى الأمام باتجاه

جويدو) أيتها المعلم نحن

هنا تحت تصرفك

هل مسطوق؟

جويدو (بعيدا) معن. نعم

سأتي حالا

بائس (يضايق لويزا) سيدتي

العزبة، الليلة ستريين إلى أي

درجة من الجنون يمكن امتنع

أن يصل

تظهر روزيلا بين مونوشو ولويزا، تنظر إلى بائس.

لويزا (تضايق بائس) : يا صديقي

روزيلا : أه.

لقطة بانورامية تتبع روزيلا وهي تمر من خلف لويزا وإلى أسفل تحت

الإطار. تاد يدها لكونوشيا وهو الآن خارج الإطار إلى اليسار.

بائس (بعيدا) .. حسنا.. بصراحة.. أنا لست متأكدا من أنني أريد

مصافحة هذه السيدة للحيلة

روزيلا (تضايق كونوشيا) : مساء الخير

بائس (بعيدا) . بمجرد أن تلمس هذه السيدة باستطاعتها قراءة أفكاره.

من أنت... ماذا تفعل... بماذا تفكر

تضحك لويزا. تستدير روزيلا مذهولة يبدو أن جويدو لكزها في



أضلاعها لقطعة بانورامية بينما تظهر روزيلا وجويدو متواجدين في لقطعة مقرية متوسطة.

روزيلا أه ! حسنا، هل يمكن أن يكون أحد غورك؟

جويدو: ريوكت التي ترشدك ألم تصلني بعد إلى هذه المرحلة في علاقتك... ٤٣٧. لقطعة متوسطة مقرية لتشفية لوزير، تجلس، إلى اليسار الإطار، بينما يجلس تيلد في لقطعة متوسطة إلى يمين الإطار.

جويدو (بعيدا)... معه؟

لوزير (بعيدا) أود أن أقدم شقيقتي

بايس (بعيدا) أه، لها من شقيقة صغيرة جميلة!

تستدق شقيقة لوزير، متبسمة. يقف تيلد أيضا. لقطعة بانورامية وهي تسير إلى اليسار.

تيلد (متفككا) - انظري للنساء المتجمعات حول المخرج. سواء أعجبهم أم لم يعجبهم

تسير وراء صديقها، في لقطعة متوسطة.

صديق تيلد (يخاطب بايس بعيدا) : أنا سعيد بلقائك. انتهيت توأ من سيناريو يهاجم السلاح النووي.

يدخل بايس ولوزير الإطار في لقطعة متوسطة مقرية، لقطعة بانورامية تتجمعما نحو اليسار.

صديق تيلد (بعيدا، بإصرار شديد) : لا يستطيع فعل ذلك سوى منتج له ما لك من شجاعة.

بايس (ينظر إلى التلف، وهو يسير بعيداً عن الكاميرا) - هل هذه الساحرة الجميلة من الحريم أيضا؟

روزيلا (تتابع) وهي تسير إلى الأمام في لقطعة متوسطة، تنظر داخل حقوبتها بحثا عن شيء ما) : لنقل أنني مسؤولة إدارة تقريبها. (تخاطب جويدو الذي كان خلفها ثم تقدم ورائقها، إنها تحفظ لجويدو نبرة متعادية من التهمك الودود المليء بعدم الرضا) حسنا، وماذا عنك؟ هل تشرر بخس؟ هل حسنت العزلة أحوالك، هـ؟ في الواقع تبدو متغيرا بشكل شامل.

جويدو معم؟

روزيلا (تضحك، ثم تظهر اهتماما حقيقيا بجويدو) : كلا، حقاً كيف حالك؟ كنت غائبة قليلا. فعلت جيدا باستدعاء لوزير، لو أنك تعلم فقط كم

سعدت لمجيئنا إلى هنا!

جويدو (يرفع أكتافه) ولكن...

دومبير (بعيدا) : عن إنذنه...

ينظر جويدو وروزيلا إلى الأمام باتجاه دومبير.

٤٣٨ دومبير، في لقطعة مقرية متوسطة، يسارا؛ بايس يسير بعيداً في المنتصف.

دومبير كنت أفضل عدم المجيء، حضوري ليس ضروريا.

يظهر جويدو في لقطعة متوسطة مقرية، إلى اليمين يستدير بايس وهو يعود إلى سيارته.

جويدو (يخاطب دومبير) : حسنا، الموضوع يعود لك.

بايس (يخاطب دومبير) : أه، كلا، يا صديقي، أنا أصغر. أدخل سيارة كرنشيا. (يستدير ليخاطب صديقته التي تجلس في المقعد الخلفي)

جيبينتي رجاء اخرجني انهمي مع الأخريات. (يخاطب جويدو). جويدو أين زوجتك؟

جويدو. لا أدري كانت هنا.

يخرج دومبير نحو اليمين، يدخل بايس إلى كرسي السائق، ويجلس جويدو

في المقعد الخلفي، بينما تخرج الصديقة من الجهة المقابلة تتحرك الكاميرا نحو لقطعة متوسطة. ينظر جويدو وبايس إلى اليمين، باتجاه لوزير وروزيلا.

جويدو: روزيلا، ادخلي معنا!

بايس : هنا قربني، يا روزيلا.

جويدو. لوزير...

٤٣٩. لقطعة طويلة - تقف لوزير أوحدها، بينما، تنظر بعيداً عن الإطار، العربات في الخلفية وعلى اليسار رجل يجلس على مقعد.

بايس (بعيدا) أريد أن أخبرك قصة غريبة جدا.

تستدق لوزير، ولكنها تبدو غير راغبة في التحرك. تعبيرات وجهها شديدة الجدية

٤٤٠. لقطعة متوسطة مقرية : جويدو، ينظر عبر زجاج النافذة باتجاه لوزير

جويدو : لوزير، تعالي!

بايس (بعيدا) : كان لي شقيقة ماثت صغيرة جدا...

٤٤١. كما ٤٣٩. لقطعة بانورامية تتبع لوزير تسير إلى اليسار في مؤخرة الإطار، تحديداً ليس نحو جويدو لقطعة جانبية لسيدة تدخن وتظهر في لقطعة متوسطة مقرية

بايس (بعيدا) :... وفي إحدى الأمسيات، صورة شقيقتي كونسيزوني النصيفة تغير تمييزها.

٤٤٢. كما في ٤٤٠. جويدو، الغائب الأمل، يحن رأسه.

بايس (بعيدا) : رجاء، ادخلي يا روزيلا.

٤٤٣. لقطعة متوسطة : تسير لوزير باتجاه روزيلا التي تقف ناحية جانب الركاب وتظهرها نحو الكاميرا

بايس (بعيدا) : كانت وكأنها تريد تحذيري من خطر ما أو من تهديد

لوزير (تخاطب روزيلا) : سأجلس في الكرسي الأمامي.

بايس (بعيدا) : وكما كنت أقول، بعد يومين أو ثلاثة قال لي عمو ..

تدخل روزيلا ولوزير السيارة.

٤٤٤. لقطعة متوسطة جويدو وروزيلا في المقعد الخلفي للسيارة. يشير جويدو باستغراب للتغير مزاج لوزير. روزيلا تشير أنها أيضا لا تفهم هذا التغير

بايس (بعيدا) :... (تعالي إلى السوق معي يا صوفي. «كان عمو يمتلك» إيسوتا - فرانشيني»

٤٤٥. لقطعة متوسطة لبايس عبر الزجاج الأمامي وهو يتكلم مع لوزير، التي كان يبدو عليها عدم الاستماع إليه.

بايس : كنت أسرد قصة أحد الهواجس تنطلق السيارة بعيدا

موقع السفينة الغاصوبة، ليلا.

٤٤٦. لقطعة طويلة. حارس بلوح ببطارية مضاءة في الأمامية تظهر الأضواء الأمامية لسيارتين: تستدبر السيارتان نحو اليمين، بينما تتجمعما لقطعة بانورامية باتجاه أحد اليمين الذين في طور البناء. تخلق حالة غريبة بغعل مجموعة من الأضواء ترافق الموسيقى الإلكترونية.

٤٤٧. لقطعة متوسطة : سيارة بايس بينما يخرج الركاب ينظرون إلى أعلى.

بايس (يضع عليه معطفه الوالتي من الحظر) : ماذا تقولون؟ عليكم أن تكونوا جانبيين لتستمعوا إلى هذا المخرج! ضعوا عليكم معاطفكم هناك

رطوبة.

يتبع جويدو وروزيلا بايس الذي يسير إلى الأمام في لقطعة متوسطة مقرية

٤٤٨ لفطة طويلة من زاوية منخفضة: البرجان، وبينهما سلم يمتدلاً على شكل خط متعرج.

بائس (بعيدا): ريناتو، أين أنت؟ ريناتو!

تنزل الكاميرا من أعلى إلى أسفل لتتساوى مع مستوى الأرض، حيث نرى عمداً لتصحيح بائس المجموعة يوزون الموقع.

ريناتو (يتجه إلى الأمام): هاندا، يا سيدي، مساء الخير

بائس (بعيدا): علينا أن نكون مستعدين يسود العشرين من الشهر

(مخاطب لوزيلا) تعالوا، تعالوا. (تدخل لوزيلا وبائس إلى الأرضية الأمامية اليمنى ويسيران باتجاه ريناتو). انتبهوا. الأرض كلها مثققة (مخاطب ريناتو، الذي يخلع قبعة). يبدو أننا متأخرون عن جدول المواعيد.

ريناتو: كلا. إن الأمر يسير بشكل حسن (يشير إلى أعلى). لقد رفعناهما حتى الآن سبعين متراً

٤٤٩. تتحرك الكاميرا إلى الأمام تتبع روزيلا وجويدو في لفطة متوسطة، وفي ظل عميق.

جويدو: قولي لي، ما الذي أزعج لوزيلا؟ حالتها النفسية تغيرت فجأة أصبحت عصبية، وقحة....

روزيلا: لا أدري، كانت سعيدة بحضورها لروثيك، ربما قلت شيئاً أزعجها.

لفطة بانورامية نحو اليسار تتبع روزيلا باتجاه لوحة على الزجاج استخدمت لتقلل صورة السفينة الفضائية

جويدو (بعيدا) كلا.

روزيلا (تتفحص الزجاج): هاي، ما هذا؟

نرى روزيلا عبر الصورة الخيالية المرسومة على الزجاج. صديق تيلد في الأمامية، ظهره إلى الكاميرا.

صديق تيلد (مستنداً يميناً باتجاه جويدو): اعتقد أن هذا مذهل بشكل غير عادي. هذا هو النموذج الذي من خلال التركيب يمكنه أن يعطي الإحساس البصري بأن السفينة الفضائية مستقرة على منصة الإطلاق.

امراة (بعيدا): روزيلا!

لفطة بانورامية تتبع روزيلا وهي تستدير وتسير يميناً.

روزيلا: نعم، أنا أنتية

صديق تيلد (بعيداً مخاطباً جويدو) أليس هذا صحيحاً، يا جويدو.

جويدو (يستدير قليلاً نحو صديق تيلد): نعم، هذا صحيح.

امراة (بعيدا): تستطيعون الرؤية من هنا من فوق. تعالوا إلي فوق. إنها سفينة الفضاء.

٥٠. يسير بائس إلى الأمام. في لفطة متوسطة تتبعه لوزيلا والآخرين.

بائس: وما الذي هناك؟ (لفطة بانورامية إلى اليسار على لوزيلا وهي تمر، في لفطة ظلية، خلف صورة أخرى مرسومة على الزجاج)

إنه سلم الإطلاق لسفينة الفضاء. أقم مشهد في الفيلم. تعالوا إلى أعلى. لا خطر من ذلك، لا صوّر

٥١. لفطة متوسطة بانورامية نحو اليسار من عند صديق تيلد وشقيقة لوزيلا يسيران إلى الأمام. صديق تيلد يجهز نفسه لالتقاط صورة.

صديقة تيلد: واحدة فقط!

تيلد (بإذاعة) ما الذي ينوي زوجك فعله؟ هل هو يصنع....

٥٢. تيلد في الأرضية الأمامية اليمنى، تعود نحو الكاميرا. تستدير لوزيلا لتنظر إليها في لفطة متوسطة.

تيلد: ... فليمن من أفلام الخيال العلمي؟

لوزيلا: كيف لي أن أعرف؟ أسأله.

لفطة بانورامية نحو اليسار تتبع الامراتين وهما يتبعان الباقيين.

تيلد: كتب له جيانا كارلو قصة مذهلة.

٥٣. لفطة بانورامية تتبع مجموعة من الناس في لفطة طويلة ظلية الأرضية الأمامية والوسطى تشغلها الأضواء والأشكال غير المحددة الشبيهة بالأمم.

تيلد: ... حول مارشازن

شخصيات مختلفة تتدلى جويدو. خلال هذه اللقطة تبدو تعليقاتهم غير واضحة بمعظمها. تستمر اللقطة البانورامية بهيمنة تبدأ المجموعة بالصعود إلى السلال، يميناً. تظهر نماذج لسفن الفضاء في الأمامية. تتحرك الكاميرا إلى اليسار / يميناً تتابع اللقطة البانورامية لتظهر الصعود عبر وفوق السقالة

امراة: ماذا ستفعل بمدينة الملاهي هذه؟

بائس: أظن أن لديكم كم كانت صعبة هذه المهمة. لم ترض شركة مقاولات واحدة أن تأخذنا على عاتقها إنها مستقرة كلها على الرمال. يا سيزارينو، كم قنطاراً أخذت من الحديد المسلح؟

٥٤. لفطة طويلة من زاوية منخفضة: المجموعة تصعد السلام، بعيداً عن الكاميرا. لفطة من الأسفل إلى الأعلى توحى بشدة ارتفاع السلم.

سيزارينو: قنطاري أفنان ٤٠٠٠ طن يا معلم

كونوشيا: يا معلم، أستاذك. سوف أتوقف عند أول محطة فأنا أصاب بربو من الدوار.

٥٥. لفطة من زاوية مرتفعة: المجموعة تصعد باتجاه الكاميرا الجزء الأسفل من صيد بائس في الجزء الأمامي. لفطة متوسطة له وقد تبعته شقيقة لوزيلا وصديقها.

صديق لوزيلا: بثمانين مليون إن باستطاعتك أن تشتري على الأقل عشر شفق.

شقيقة لوزيلا: إنه كوخ له مظاهر الأبهة، مثله تماماً. إنها صورتها المصغرة

بائس (بعيدا): شقيقة الزوجة الصغيرة شديدة مع مخرجنا. ربما هي تحبه.

تسير السيدتان فتدخلان بلقطة متوسطة مقررة

شقيقة لوزيلا: مغرمة؟ كل صبح وكل مساء أصلي لله كي لا ينتهي الأمر بي وأتزوج رجلاً مثله

تسير باتجاه اليسار خارج الإطار.

صديقة لوزيلا: هاي، ماذا فعل الآن؟ هل علينا أن ننسلق أكثر؟ لفطة بانورامية خفيفة نحو اليسار تظهرها وهي تسير إلى أعلى بعيداً عن الكاميرا كاميرا عمودية نحو الأعلى باتجاه ظهر بائس

بائس: يستعني أن أحملك إلى أعلى.

٥٦. لفطة طويلة من زاوية مرتفعة للهبوط إلى الأرض. كونوشيا إلى اليسار، يفتح عن حاجز يجلس سيزارينو على السلام، يدلك قدميه. دومير وتيلد إلى اليمين، يسيران إلى أسفل، بعيداً عن الكاميرا.

كونوشيا: عندما أفكر أنه جطني أدفع ٨٠ مليون لهذا الهيكل!

أقول لخصي سقارة المسرح الخفيفة للصحة الألوان كانت ستكون أفضل.

سيزارينو: ستارة مسرح خلفية أيام جدي كانوا يستعملون ستارة مسرح خلفية، في هذا هو المبلغ يا كونوشيا!

لفطة بانورامية نحو اليسار تظهر مستوى الأرض من زاوية عالية جداً جويدو، روزيلا وسيارة روزيلا تضحك.

٤٥٧. لقطة متوسطة مقرية من الجانب : لوزيا، تنظر إلى أسفل، مأخوذة بانفكارها

أنريكو (بعيدا) : يا لوزيا...

بينما تستدير لوزيا، لقطة بانورامية يسارا نحو أنريكو.

أنريكو : هل تشعرين بالبرد؟ خذي ستري.

لوزيا (تستدير بعيدا عنه) : كلا، كلا، شكرا، في حالتي هذه أعتقد أنه من الأفضل أن نذهب إلى الفندق الآن.

صوت طائرة تمر فوق رؤوسهم، تنظر لوزيا إلى أعلى، يسير أنريكو خلفها تماما

أنريكو : هل أصابك مكروه؟ أصيبت بالحزن فجأة. (يجلس على السلالم خلفها نحو اليمين. تأخذ مجة من سيجارتها) أليس هذا ما حدث؟

لوزيا (تبتسم بمرارة وتهز رأسها) : كلا، أنا لست حزينة بأتانا لقطة بانورامية تليها وهي تسير نحو اليسار، وتتوقف عند حاجز

بابس (بعيدا، يخالط الآخرين) : يبدأ الحديث بمشهد الكرة الأرضية.

٥٨. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة جدا : أحد مستويات البناء عبر السقالات، بالكاد يمكن تمييز بابس والآخرين

بابس : ... مدمرين كليا بسبب الحرب النووية الحرارية

٥٩. لقطة مقرية متوسطة أولا ينظر أنريكو إلى أسفل، ثم إلى اليسار، باتجاه لوزيا.

بابس (بعيدا) : في هذا...

أنريكو : كان جويديو سعيًا عندما رأته... حقا.

بابس (بعيدا) : ... يبدو وكأنها سفينة نوح الحقيقية... هذه السفينة الخشائية.

٦٠. لقطة طويلة : جويديو يسير نحو اليمين، عمال يلغون شرائط التوصلات على بكرة في الأرضية الأمامية يسارا، لقطة بانورامية نحو

اليمين تتبع جويديو تظهر روزيلا في لقطة جانبية، تنظر إلى أعلى، لقطة متوسطة مقرية : جويديو يقف في الخلفية وينظر إلى أعلى.

بابس (بعيدا) : ... إنه بهذا يحاول الهروب من الطاعون الذي، باقي

جويديو يتطلع إلى مرآة آمن على سطح كوكب آخر.

هناك أكثر من ١٠,٠٠٠ زيادة... ربما ١٥,٠٠٠ ! هل تفهم... جماعة

مأساوية هي التي تترك المكان...

روزيلا (يتهمك، تنظر إلى جويديو) : اسمع ! هل سنرى فعلا كل ذلك في

فيلمنا؟ لكن للسماء ! يرفع صوته ! لقد صمم على أن يخيف كل واحد حتى الموت.

لللقطة متوسطة مقرية، تتحرك الكاميرا نحو روزيلا وهي تسير إلى الأمام.

لقطة بانورامية نحو اليمين لجويديو في لقطة متوسطة، هناك سيارة بينهم

جويديو (منزعجا) لما لا؟ هل تحبين القصص التي لا يحدث بها شيء،

أيضا؟ (لقطة بانورامية لجويديو وهو يسير يمينا، بعيدا عن الكاميرا، في لقطة مطولة وسقالات وأضواء في الخلفية) حسنا، في فيلمي كل شيء

يحدث... حسنا؟ أنا أضع كل شيء فيه.

٦١. لقطة مقرية متوسطة : روزيلا، خجلة قليلا.

جويديو (بعيدا) حتى البحار يقوم برقصة نظرية. أيها البحار... تعال إلى هنا !

البحار (بعيدا) : كلا، كلا، كلا...

٦٢. كما في ٦٠. البحار، عامل كبير في السن، يأتي نحو جويديو، يحمل وعاء من الماء.

جويديو (يبتزق وغضب) دعنا نرى ما تعلمت في أمريكا !

كلا لا أريد أي ماء، أرقص وإسوف أعطيك دورا، أرقص !

يفني البحار بلا تفتة ويقوم ببضع خطوات راقصة، في لقطة مطولة تتقدم شاحنة نحو الخلفية.

٦٣. كما في ٦١. تتبسم روزيلا بحنان بالغ، ثم تنظر باتجاه جويديو في لقطة متوسطة مقرية تسير معها وهي متجهة نحوه

روزيلا (يلطخ) : ما الذي يزعجك يا جويديو؟ ما الذي يحدث لك؟

٦٤. لقطة متوسطة مقرية : جويديو في الأرضية الأمامية يمينا، يسك بعمود، البحار يرقص في الخلفية على اليسار.

جويديو : روزيلا توقفني عن الكلام الذي يوحى وكنك شقيقتي الكبرى، (يستدير ويسير بعيدا) لا أحيك وأنت تغفلين هذا.

البحار (بعيدا) في صوته العجوز (الأجش) : سيدي المخرج... ما هو الدور الذي سأقوم به؟

يستدير جويديو، يتبسم، يجلس البحار (بعيدا) : السيد المخرج

جويديو : ما الذي يدور في فكر لوزيا عني؟ ما الذي تريد أن تقطعه؟

البحار (بعيدا) : ... ما الدور الذي سأحصل عليه؟ ما الدور الذي سأحصل عليه؟

جويديو : انذهب بعيدا، أيها البحار. (بتملص شديد) انذهب بعيدا !

٦٥. يستدير البحار ويخرج، الخلفية يسارا، في لقطة متوسطة مقرية تشغل روزيلا سجارية وتنظر إلى أسفل باتجاه جويديو

روزيلا (باستخدام الأصغاد) : أتعرف أن لوزيا لا تتكلم كثيرا... حتى ولا معي أنا، أعز صديقة لها. أنا لا أعلم في الواقع ماذا تريد أن تفعل، إنها إنسانة مضطربة.

تقول شيئا هذا اليوم وفي اليوم التالي شيئا آخر لسوء الحظ، للشيء الوحيد الذي تريده هو أن تكون بخلاف ما أنت عليه.

٦٦. لقطة متوسطة من زاوية مرتفعة : جويديو يتنحى على مرتفعا، من منظور روزيلا

جويديو : ولكن لماذا؟

روزيلا (بعيدا) : لماذا؟ هذا الصغاد يرتكبه جميعا

جويديو (ينظر إلى أعلى باتجاه اليرج) : هذا الرجل اللطيف، هل يتلاعب بهواقظها؟ أم هل هو يوحها؟

روزيلا (بعيدا، يتهمك) : هذا يتناسب تماما، أليس كذلك؟ هذا يريح ضميرك

المعذب. (ينظر إلى أعلى باتجاه اليرج) : يالك من إنسان جلف ! أيها المسكين أنريكو.

٦٧. كما في ٦٥. تخطو روزيلا إلى الأمام.

روزيلا : إنه إنسان أخرق وسريع التأثر كما يبدو لكل من لاحظته يلتصق بها...

يستمع شكراها... يرافقه.

٦٨. كما في ٦٦. يرفع جويديو ليصبح في وضع الجالس ويرفع رأسه وجهه مختفيا تماما في إطار قبعته.

روزيلا (بعيدا) : إنه صديق جيد جدا.

جويديو اعتقدت أنني فهمت الأشياء بوضوح، أردت أن أضع فيلمًا صادقًا، دون أي كذب. اعتقدت أن لدي شيئا بسيطًا... بسيط جدا لأقوله، فيلمًا

يساعد ولو قليلا كل الناس... قد يساعد... أن يدفن وإلى الأبد كل ما هو ميت وتحمه في داخلنا (يتنهد بعمق، يقف من الجانب، وجهه غير واضح

تنظله ظلال عميقة)

(تشاهد سقالات وأضواء خلفه) وبدلاً من ذلك فأنا الذي لا أملك الشجاعة لأدفن أي شيء. (يهنئ قبعته وينظر إلى أعلى) الآن... عقلي برمته مضطرب... هذا البرج الذي علي أن أتعامل معه... لقطة بانورامية وهو

يخطو بعيداً عن الكاميرا؟ لا أرى لماذا أصبحت الأمور على هذا الشكل؟ أين أخطأت؟

٤٦٩. كما ٤٦٧. روزيلا تأخذ مجرة من سيجارتها. جويدو (بعيداً وكأنه يفرّ): في الحقيقة ليس لدي ما أقوله ولكنني أريد أن أقوله على أي حال

٤٧٠. كما في ٤٦٨. جويدو في لقطة متوسطة، في الأرضية الامامية يميناً، يستدير باتجاه روزيلا، شاحناً تمر في الخلفية

جويدو. وأرواحكم، لماذا لا تساعدني؟

٤٧١. لقطة مقربة. روزيلا. جويدو (بعيداً). لقد قلت دائماً إنها كانت محملة برسائل لي. حسناً، عليها أن تبدأ العمل.

روزيلا: لقد قلت لك يا جويدو (تستدير بعيداً) موقفك منها خطأ. (تسير وتستدير بمحسوبة، في لقطة متوسطة مقربة) أنت إنسان فضولي..

فضولي بشكل طفولي. وعندها الكثير من التحفظات.. أنت بحاجة إلى العديد من الضمانات.

جويدو (بعيداً) حسناً.. ولكن ما الذي تقوله لك؟

روزيلا (نظراً باتجاه جويدو): إنها تقول نفس الأشياء، حتى الآن. إنها أرواح معقولة تعرفك جيداً جداً.

تتحرك الكاميرا ببطء إلى الداخل نحو لقطة مقربة لروزيلا

جويدو حسناً؟

روزيلا: تقول إنك حق. ولكن عليك أن تفكر، ولم يتبق لديك الكثير من الوقت.

٤٧٢. لقطة مقربة متوسطة. جويدو. روزيلا (بعيداً). عليك أن تفعل ذلك سريعاً.

يبتسم جويدو قليلاً ابتسامة شلّة.

٤٧٣. لقطة طويلة ترتفع إلى أعلى حتى تصل إلى الأبراج. نرى المجموعة تتسلق السلالم.

صوت رجل (بعيداً). جويدو! جويدو! هل تستعد أم لا؟

غرفة جويدو في الفندق. ليلا.

٤٧٤. لقطة متوسطة: جويدو في الفراش، يمص نهاية خنصره صوت خطوات دون سابق إنذار يطحن مصباح السرير، بينما تتحرك الكاميرا في

لقطة متوسطة مقربة. يتظاهر بال نوم. صوت باب يفتح.

٤٧٥. تأتي إضاءة حادة من الخلف، في لقطة متوسطة تفتح لوزيا باب الحمام، تتوقف، ثم تنظر باتجاه جويدو. تطفئ ضوء الحمام. لقطة

بانورامية تتبعها وهي تسير إلى اليسار، وهي تفتش سيجارتها، تنظر بين الثمنية والأخرى باتجاه جويدو. تمر خلف الفاصل الزجاجي المحصور ثم

ترمي بنفسها على كرسي.

٤٧٦. كما في ٤٧٤. يتحرك جويدو ككرة فعل على الخوضاء

٤٧٧. كما في ٤٧٥. تنظر لوزيا نحوه بقصبة، ثم تتابع التحرك يساراً عندما تترك الإطار، يظهر انعكاسها، من الخلف في مرآة.

٤٧٨. لقطة متوسطة مقربة من زاوية منخفضة للوزيا من الجانب وهي تطفئ مصباح سريرها. تطفئ بمجلة. ترفع سماعة الهاتف.

لوزيا (لعمال الهاتف) اعطني الغرفة ٣٢٠.

صوت عامل الهاتف: من زال في الخارج لوزيا: آه.. حسناً شكر.

تضع السماعة مكانها. تنظر عبر المكان إلى جويدو. تأخذ كأساً. لقطة

بانورامية تتبعها وهي تسير بعيداً عن الكاميرا نحو المائدة، حيث تملأ كأسها بالمياه المعدنية. في لقطة طويلة، أخذت ثقل إحدى المجلات. ثم

لقطة بانورامية نحو اليسار تتبعها نحو المكتب حيث توجد حقيبة بها

٤٧٩. لقطة متوسطة مقربة من فوق أكتاف لوزيا وهي تفتح علبة الأدوات. تتردد عندما تلاحظ بالقرب من حقيبة بها صورة كبيرة لها تبسم

ابتسامة عريضة، وشعرها طويل لتلتقط الصورة، تنظر نحو اليسار باتجاه جويدو، ثم تضع الصورة مكانها. تأخذ قرص دواء وتغسله بالماء.

٤٨٠. لقطة طويلة: جويدو في السرير، في الظلام. ينظر باتجاه لوزيا: جويدو: ما بالك؟ هل يؤلمك رأسك؟

لوزيا (بعيداً). كلا. إنه مدهش.

جويدو: هل تتناولينها باستمرار؟

٤٨١. لقطة طويلة: لوزيا من الجانب جالسة على المكتب، تغلق حقيبة

يدها

لوزيا: أحياناً. حتى أنام. (تسير إلى الأمام، تجلس على حافة سريرها، ظهرها نحو الكاميرا، في لقطة متوسطة تتأخبط جويدو بنهكهم) ما الذي

يشغل بالك الآن؟ تطلع السترة الصفوية التي تلبسها فوق قميص النوم، ثم تتمدد في

السرير، وترفع اللغاة عليها وتبدأ في قراءة إحدى المجلات.

٤٨٢. لقطة متوسطة مقربة: جويدو ورأسه على المائدة، صوت لوزيا وهي تصفح

المجلة.

٤٨٣. لقطة متوسطة مقربة لوزيا من الجانب، تدخن. وبينما هي تستدير لتطفئ

سيجارتها، تنظر باتجاه جويدو، تطلع نظارتها، ثم تتمدد إلى الخلف ضاحكة.

٤٨٤. كما في ٤٨٢. جويدو (يبتسم ابتسامة باهتة): ما بالك؟

لوزيا (بعيداً): ولكن من الواضح أنك تستعمل الموضوع.

جويدو: اسمعي يا لوزيا.. أنا سعيد لنفسي. ولكن رجاء.. أنا متعب جداً. أنا نص. يدير ظهره.

٤٨٥. كما في ٤٨٥. لوزيا (بمقاطعة، تطفئ مصباحها): إنني تم! مساء الخير

خلال ما تبقى في هذا المشهد جويدو ولوزيا كلاهما يكادان لا يظهران في

الظلام

٤٨٨. لقطة متوسطة: جويدو من الخلف.



جويدو (يقترح، يصمم، ثم يتكلم بقوة وعاطفة متزايدة). لا أدري ما الذي تتوقعين رؤيته، أو اكتشافه في حياتي من خلال مسح كل شيء وتحويله إلى سرقة حكيمة من إزاء الكدك. ولكن ما الذي تعریفينه عن حياتي... عما يتزعجني. وعما لا يزعجني.

٤٨٩. لفظة متوسطة لوزيا من الخلف.

جويدو (بعيداً): ما الذي تعریفينه عنّي؟

لوزيا أعرف فقط الذي تدعي أراه.

٤٩٠. كما في ٤٨٨، يستدير جويدو ويواجه الكاميرا.

جويدو. وما الذي أدركت فيه، هه؟ تفضلي... قل لي ما الذي تريه. ما الذي تتوقعين إنجازه من أحكام الأخلاقية؟

لوزيا (بعيداً) لا أتوقع أن أحقق أي شيء. أعرف أننا قد علقنا في نفس الموقع لنسوات. أنت الذي دأبنا بريد البداية من جديد. تطلب مني العودة في كل مرة وتعتقد دائماً أنه باستطاعتنا أن نبدأ ثانية.

جويدو (ينفض غاضباً من على العدة): ولكن هذا واضحاً مرة وإلى الأبد. لا أريد أن أبدأ أي شيء من جديد، هل سمعيني؟ (يصرخ) ولكن ما الذي أنت...

٤٩١. كما في ٤٨٩. تستدير لوزيا باتجاه جويدو، ناهضة من على مدهتها.

جويدو (..... ترديده مني؟

لوزيا (تصرخ، بكراهمية): أنت! لماذا تركتني أحضر إلى هنا؟ ماذا أفيدك أنا؟ ما الذي تستطيع أخذه مني؟ ما الذي تريده مني؟

٤٩٢. لفظة طويلة. غرفة النوم. سرير جويدو في الجزء الأمامي. جويدو ولوزيا يحيطان في فضهما. ثم يديران ظهورهما لبعض (أولاً لوزيا، ثم جويدو) يسمع صوت حفيف أغصانهم الغاضب. خفوت ضوء تدريجي نحو السواد.

مقهي في الساحة العامة، نهارة.

٤٩٣. تبدأ اللقطة من خلف رأس امرأة، لفظة متوسطة مقربة، لفظة بانورامية نحو الأمام على طاولات المقهى الفارغة تقريباً، وموقع الفرقة في الخلفية، والفندق الذي يلوح في الخلف والشمس الساطعة.

نادل يسجل طلب أحد الزبائن في الفسحة الوسطى. موسيقى: «كارلوتا جالوب». اللقطة البانورامية تستمر نحو اليمين: مجموعة من كراسي الفسح العالية الخلفية. رجل يقرأ صحيفة. تتحرك الكاميرا نحو اليسار ثم لفظة بانورامية نحو اليمين تتبع عربة وحصان يظهران في الخلفية.

ويستابعان التوجه يميناً، خلف ما في الكراسي المصنوعة من الفسح. الحصان مزين بريشة بيضاء، والعربة معلق عليها ستائر بيضاء عندما تتوقف تملأ الإطار بالقرم من الساحة. تظهر كارلا وهي تليس ثوبها المبالغ به الذي ظهرت به في المشهد الأول ثم تحاسب سائق العربة.

٤٩٤. لفظة طويلة. جويدو (غير الطلوق)، لوزيا وروزيللا يجلسان إلى المائدة تحيط بهما موائد عديدة فارغة. جويدو يقرأ مجلة. ينظرون جميعاً إلى أعلى. يخفي جويدو خلف مجلته.

٤٩٥. تسير كارلا إلى الأمام وهي تهتز لعزازاتها المعهودة في لفظة متوسطة، تجسّم وتخطو يميناً ويساراً. حتى تتوقف عن السير وعن الابتسامة. في لفظة متوسطة مقربة. لقد أدرك جويدو ولوزيا

٤٩٦. لوزيا في لفظة مقربة. تشرب تتوقف عن الشرب وتأخذ في الصلصلة عندما تلاحظ وجود كارلا.

٤٩٧. لفظة مقربة: كارلا، تنظر حولها لا تدري ما تفعل.

٤٩٨. لفظة طويلة. كارلا تسير بعيداً، لا تدري أي أين تهرب. في وسط

مسيرتها، تؤخر ويقم أقدامها، وكأنها تسير بحركة بطيئة. ثم تقف مرة ثانية السير إلى الأمام وهي تهز جسدها كالمعتاد.

لفظة بانورامية تبعتها وهي تسير إلى اليسار بين الموائد الخالية وأخيراً تستقر على إحداها.

٤٩٩. لفظة مقربة: يتنصم لوزيا ابتساماً تهكمية، ثم تأخذ مجّة من سيجارتها. تتحرك الكاميرا إلى الخلف تظهر جويدو بالقرب من لوزيا في لفظة متوسطة مقربة.

لوزيا: استريح! لقد رأيتك ليلة أمس فور وصولي.

جويدو (يترفع رأسه من على المجلة وكأنه لم يسمع أو يلاحظ). هه؟ (ثم ينظر باتجاه كارلا، ويهز رأسه ببطء، معبراً عن صبره الذي لا حدود له) أقسم لك، يا لوزيا.....

لوزيا (تقاطعها بعنف): لم أسألك أي سؤال. لا أريد أن أعرف شيئاً، ولكن أرجو أن توفر عليّ الإحراج الذي يسببه لي سماعك وأنت تقسم وتكتب كالعادة.

يتنهد جويدو مدهتها

٥٠٠. جويدو ولوزيا في الأرضية الأسامية، لفظة متوسطة مقربة، ظهورهما نحو الكاميرا، روزيللا على الجانب الآخر لمانتها: كارلا على مائدتها في لفظة جانبية، لفظة طويلة، تجلس مستقيمة إلى أعلى. تستدير روزيللا لتري كارلا

روزيللا: هل هي مولودة في شهر مارس أم أبريل؟ بها كل صفات مواليد برج الحمل. إنها فعلاً شكل الحمل.

لوزيا (بسخرة): أعرف بالضبط نوعية هذه المرأة!

تستدير روزيللا نحو لوزيا وتضحك: جويدو يحاول قراءة مجلته.

روزيللا: نعم؟ إنها بالضبط تلك النوع من النساء الذي يسعى لأن يكون رفيقاً جيداً للرجال الضعفاء، الفاقدي العامود الفقري الذين لا يدرون ما يفعلون. تهز أصبعها نحو جويدو

٥٠١. كما في ٤٩٩. ينظر جويدو نحو مجلته. ثم ينظر إلى أعلى.

جويدو (متوسلاً): لوزيا... لم أكن أدري. أراها الآن للمرة الأولى، ملكة تماماً. ولكن حقاً، في مكان كهذا، حيث يأتي كل الناس، فليس ما يفاجئ أن تجد هذه الروح السكنية اليس كذلك؟ (تنظر لوزيا إلى جويدو نظرة غاضبة)، أه، إذا هذا هو السبب الذي جعلك منذ ليلة البارحة تجعليني أعيش وفقاً صعباً، لماذا لم تقولي ذلك مباشرة؟ (يطوي مجلته) وعلى أي حال فإن أكثر ما يبهني، هو فكرة أن يعتقد الناس أنني أرافق امرأة تليس مثل هذه اللهاة! ألا ترين كيف ترين نفسها؟ يضع جويدو نظارة الشمس على عينيه

روزيللا (بعيداً): تعالوا، لنذهب نتمشي.

جويدو. دعينا لا نتكلم عن هذا مرة ثانية يا لوزيا. لقد انتهت الموضوع منذ ثلاث سنوات... انتهى... هذا كل شيء!

تبدل الموسيقى نحو لفظة ٨/٧ الرئسية، تعزف بمزوجة

لوزيا (بمرارة): إنه يدفعني نحو الجنون. إنه يتكلم وكأنه حقيقة توارثية. وكأنه المصدق الجسم. ولكن انظري إليه! وهو يعتقد أنه هو الذي على صواب! (يبتسم توجه هي الكلام إلى جويدو، يزداد غضبها، ينظر هو إلى الأمام مباشرة، يلعب بنظارتها، يتنهد، يرت أفعه ضرس مرأت، كيف تستطيع العيش هكذا؟ لا يصح الكذب كل الوقت، لا تعطي فرصة للناس ليردوك ما هو حقيقي وما هو كاذب. هل من المعقول أن الأمور تتساوى كلها لديك... كل شيء؟

(تستدير نحو روزيللا) سامحيني. أنا أعرف... أنا أعرف. أنت على صواب

إننا إنسانة مثله. يا لقدرى البائس... أن ألقب دور الزوجة من الطبقة الوسطى، المرأة التي لا تفهم شيئاً، ولكن ماذا علي أن أفعل؟ قولي لي ما الذي علي أن أفعله لا أستطيع أن أسفر من الموضوع كما تقطين أنت. روزيلا (معاطفة بعيداً): كلا، يا عزيزتي، أنا لا أسفر من الموضوع. لويلا (موجهة الكلام إلى جويدو): ماذا تقول لامرأة كهذه؟ ماذا تحدثها؟ (تضحك بعفوية).

٥٠٢. لفظة مقربة: لويلا تشرب. لويلا أكثر ما يفرغني أنك جعلتها جزءاً من حياتنا: أنها تعرف كل شيء عني وعنده تلك الساقطة! (تصرخ) يا بقرة! ٥٠٣. لفظة متوسطة: جويدو إلى اليسار، ظهره نحو الكاميرا، لويلا في المنتصف، روزيلا إلى اليمين، تمسك بيد لويلا لتهدئتها. جويدو وروزيلا: لويلا!

روزيلا (تخاطب جويدو): أنت مزعج فعلاً، كما تعلم! ٥٠٤. لفظة متوسطة مكبرة: جويدو من الجانب، ثم مواجهة من الأمام. جويدو وكأن لديه فكرة ما. جويدو يخاطب نفسه ومع ذلك...

يزنق في كرسيه إلى أسفل، يرخي يده على يديه، يبتسم وقد أخذته النشوة بالذات. صوت امرأة تغني غناء عذبا. ٥٠٥. لفظة طويلة: كارلا إلى المنتهية، من الجانب تحرك الكاميرا إلى الداخل نحو لفظة متوسطة مقربة، وهي تتمايل بلطف على أنغام الموسيقى، ترتفع إلى أعلى على كرسيها وهي ترفع صوتها جتلى بأغنياتها.

لويلا (بعيداً): كم تجيدين الغناء، يا كارلا! تستدير كارلا وتبتسم باتجاه لويلا كارلا (واقفة): أه كلا. أنا لست سوى هادية. لويلا (بعيداً): وكم أنت حسنة المظهر!

تدخل لويلا إلى الإطار من اليسار في لفظة متوسطة مقربة، تواجه السينتان ببعضهما البعض، يتسمان بحرارة. لويلا: لكم تمنيت أن ألتقي بك منذ زمن بعيد كارلا: وأنا كذلك، تمنيت أن ألتقي.

بمسكان بالإندي، يقبلان بعضهما على اللذين، ثم يشعان سعادة، ينظران باتجاه جويدو، تصبح الموسيقى مفعمة أكثر بالحوية. ٥٠٦. لفظة طويلة: ينحني جويدو إلى الخلف بسعادة في كرسيه، وقدماء في الأعلى على المائدة، يأخذ بالتصفيق استحساناً.

٥٠٧. لكما في: كارلا تضحك. لويلا: كم أنت أنيقة اللبس! كارلا أنت الأنيقة.

لويلا: (تنتظر نحو قصيصها الشديد الصرامة): أه، كلا! تسير المرائتان إلى الأمام، أنغام الموسيقى، تلاحقهما الكاميرا في لفظة متوسطة مقربة.

كارلا لا تعلمين... بصراحة... أنا سوقية إلى حد ما لويلا: ولكن ماذا تقولين؟ أنت راقية جداً! كارلا هل تعجبك ثيابي؟ أنها شيء صغير وجدته في «فوج» (١). لويلا: (تبادل جانبي الإطار مع كارلا بينما تصبح مشيتهما أشبه بالرقص: أه حقاً؟ كارلا: لو تعلمين كم يحلث قبل أن أجدها. لويلا: أه!

كارلا: ولكن عندما تضع كارلا في رأسها فكرة... تضحك المرائتان.

٥٠٨. لفظة طويلة: تتبع الكاميرا كارلا ولويلا وهما ترقصان من اليمين إلى اليسار بين الموائد.

مطبخ البيت الريفي، فانتازيا حريم جويدو التي يحلم به. ٥٠٩. لفظة مقربة: وعاء ضخم ينقي على الموقد.

تأتي لويلا لتجلسه إلى الخارج، لفظة بانورامية تتبع البدين، ثم ترفع الكاميرا عمودياً نحو وجه لويلا من الجانب، لفظة متوسطة مقربة شعرها مغطى بمينديل، تلبس الثوب الأسود البسيط لسيدة رفيعة لويلا (تبتسم بسعادة بالغة): ها هو ذا! ها هو ذا!

نساء أخرون (بعيداً): ها هو ذا! ها هو ذا! إنه جويدو! الموسيقى، خليط من الألحان الأرثوذكسي ١/٢، يتحول إلى صوت بوق. لفظة بانورامية تتبع لويلا وهي تسير يمينا. نرى الآن مطبخ البيت الريفي (نفس المطبخ الذي يحدث فيه مشهد حمام التنبؤ. ٢٢٦. ٢٢٧)، بعض النساء الأخريات، آلة الهارب، ملاوة سيرر معلقة تترافض النساء نحو الباب في الخلفية.

٥١٠. لفظة طويلة: جويدو يأتي عبر الباب، نراعه منتقلان بالهدايا. الثلج يتساقط في الخارج.

جويدو: مساء الخير، أيتها النساء! (العربية في الثوب الأبيض ترفض وتثقل الباب خلفه). أقلل الباب! الجو بارد. هناك عاصفة للجنة عذبة. يسير جويدو نحو لفظة متوسطة مقربة، بينما تتجمع النساء من حوله. بإمكاننا أن نرى رأس المعلقة من الخلف في الأرضية الأمامية اليمنى.

المعلقة (تتكلم الفرنسية بوسيتيرية): هل كانت رحلتك موفقة؟ جويدو (يخاطب جميع النساء): كيف حالكن؟ هل أنذن جميعاً بخير؟ رجاء... هناك اسم مكتوب على كل لفافة. لا تظطروها المعلقة (تتكلم في نفس الوقت مثل جويدو). أه، مثل هدايا الأطفال! أه، إنه يستحق العادة، ما أعذبه!

جويدو (يسلم لفافة يمينا): هذه لكاترينا. ٥١١. لويلا في الأرضية الأمامية، في لفظة متوسطة مقربة، تستدير مباشرة نحو الكاميرا بإبتسامة مشرقة. خلفها المائدة المستطيلة، امرأة أخرى، وفي لفظة طويلة وعدسة زائفة، جويدو.

لويلا: إنه رائع! تضع على وجهها تعبيراً لطيفاً وترفع كتفها تعبيراً عن السعادة. ٥١٢. لفظة بانورامية تتبع جويدو يسير نحو اليسار في لفظة متوسطة. يسلم رزمة لطيفة لويلا، التي تلخت جبهتها بالغمص جويدو: وهذه لطيفة زوجتي العزيزة...

شقيقة لويلا (تقبل جويدو، تأخذ ذراعه ويسيران نحو اليسار). شكراً جويدو... التي تعلمت أخيراً أن تحببنا لأنها فهمت أن الأشياء يجب أن تكون كذلك.

خمار أبيض يلوح به بين جويدو والكاميرا. يعاود ظهوره بضع مرات خلال اللقطة.

شقيقة لويلا: سوف نحضر حمامك فوراً! لفظة بانورامية تتبع اللقطة في يد جويدو وهو يقدمها يساراً تظهر خلف الهارب.

جويدو جلوريا، هاك ما طلبته.

لفظة بانورامية نحو اليسار حيث تعزف جلوريا على الهارب جلوريا: أه، شكراً. يجب أن أكلّمك يا جويدو.

بينما تتابع اللقطة البانورامية نحو اليسار، نرى كارلا تسير إلى أسفل السلام تآكل اللعيب، تلبس ياقة ريش بيضاء على ثوب أبيض خارق للعادة مزين بوش اللحام.

كارلا (تشير إلى جلوريا): أعرف ما الذي تريد أن تقول لك تلك المغلوقة. (تسير نحو لقطة متوسطة مقربة مبهمة بدفء) ولكن الآن علينا أن نرسلها بعيداً لأنها سوف تصاب بالذيرة

جويدو (بعيداً، مخاطباً كارلا): ماذا تفعلين في الأعلى؟
كارلا نهبت لأكون مع هؤلاء الفتيات الباسات.

بينما تستمر اللقطة البانورامية نحو اليسار، تترك كارلا الإطار نرى نساء أخريات، بما فيهن سراجينا، ومجموعات كثيرة أخرى تحمل لوزيا وعاء خضفاً ثقيلًا

كارلا (بعيداً) من المفترض كن سيقين لوحدن كل الوقت لولا وجودي أنا. تتوقف اللقطة البانورامية على الممثلة، في لقطة متوسطة مقربة الممثلة (بالفرنسية، بانزراء) الدور لا يناسبها. إنها ليست سوى امرأة عادية من الطبقة الوسطى، لا تنتمي لأية طبقة

حركة الكاميرا إلى الأمام تتبعها باختصار، تدخل لوزيا الإطار من اليمين في لقطة طويلة لقطة بانورامية تتبعها نحو اليسار.

لوزيا: اتركه لوحدن. هذا يكفي الآن 'إنه متعب' (تضع الإناء على المائدة). عليه أن يأخذ حمامه.

لقطة بانورامية إلى اليسار نحو السيدة الجميلة المجهولة تحمل تويجاً في يدها. في لقطة متوسطة مقربة

السيدة الجميلة المجهولة: أه يا جويدو، إنه جميل. لطالما تمنيت واحدا مثله

لقطة بانورامية تتبع لوزيا نحو اليمين، لقطة متوسطة - لقطة طويلة. لوزيا (تصقق يديها): جلوريا! كارلا! هههه! أحضرن الدلاء فوراً الرافضة السوداء تلف نفسها بملاية.

٥١٣. تتساقط الخمارات في الأرضية الأمامية. تبدأ لقطة بانورامية من عند جلوريا تتبع هيدي التي تلبس قبعة بسيطة عليها خمار أسود، وتسير متجاوزة جويدو وشقيقة لوزيا، تطوى الأخيرة عيادة جويدو وتمرها إلى هيدي وتتسع جويدو ليحلب سترته، في لقطة متوسطة

كارلا (أولاً بعيداً، ثم في الأرضية الأمامية في لقطة متوسطة مقربة، ظهرها نحو الكاميرا، بينما لقطة بانورامية تتبع جويدو يميناً): جويدو! كتب زوجي يطلب مني أن أكون في المنزل في رأس السنة، فقط ليوم واحد ولكن إذا لم تكن تريدني أن أذهب، سوف أقول له إنني لا أستطيع

جويدو (يرجأه صبراً): نعم، اعتقد أنني موافق على ذلك. (ينظر إلى كارلا) تعالي، كارلوتا. (يرفع يديه، تتحرك كارلا يميناً من الجانب، وتفتح على يدي جويدو وهو فيما هو يفرقهما معاً. ينظر إلى اليسار). من هذه اللقطة السوداء الصغيرة؟

شقيقة لوزيا: مفاجأة! جهزناها لك. إنها من هواي

٥١٤ لقطة طويلة لوزيا تساعد الرافضة السوداء على تسوية الملاية التي تلفها. المربية في الملابس البيضاء تسير نحو اليسار بدلو فارغ تتباليه مع سراجينا بواحد مألوف.

لوزيا: ألا تذكرها؟ (الرافضة السوداء تلقي التحية بكرر) لطالما تكلمت عنهما.

تتحرك الرافضة السوداء نحو اليسار وتبدأ رقصتها مجموعة من النساء الأخريات يصقن في ضربات الموسيقى، "روميا سراجينا".

٥١٥ كما في ٥١٣.

جويدو، شكراً يا لوزيا. انت لطيفة جداً. (يدير جويدو ظهره للكاميرا، بينما تساعد شقيقة لوزيا بوضع صحناته؛ تتحرك كارلا نحو لقطة مقربة تبسم وتصقق يديها). يا للفرقة الطوة!

٥١٦. كما في ٥١٤. تتابع الرافضة السوداء رقصتها مجموعة من النساء يحملن الدلاء، وأخرون يصقن بأيديهن

٥١٧. لقطة بانورامية تتبع لوزيا وهي تسير إلى الأمام، لقطة متوسطة إلى لقطة متوسطة مقربة، وهي تشير يديها

لوزيا: هذا التويج لي!

تظهر المرأة الجميلة المجهولة في لقطة مقربة إلى اليمين المرأة الجميلة المجهولة (بصوتها الناعم المشدّب): نعم، أعرف ذلك. سوف أعيد لك في الحال. (لقطة بانورامية تتبعها تحرك للكاميرا فيما هي تسير يميناً، تحمل ملاية لجويدو). أه، يا عزيزي!

جويدو (أولاً بعيداً، ثم في الإطار وهي تحيطه بالملاية) يا لها من مفاجأة مثيرة أن أجك هنا!

المرأة الجميلة المجهولة. كيف حاله؟

جويدو: حسناً. (لقطة بانورامية وحركة كاميرا تتبعهما، لقطة متوسطة مقربة، وهما يتحركان نحو اليسار). ولكن رجاءً أرخص فضولي أيتها السيدة الجميلة. من أنت؟

المرأة الجميلة المجهولة - اسمي لا يهم. أنا سعيدة لجوادي هنا. لا تسألني أي سؤال.

تدخل الرافضة السوداء من اليمين

الرافضة السوداء هل يسمح لي بالبقاء؟

٥١٨. لقطة مقربة. الرافضة السوداء ويد جويدو على ذقنها جويدو (بعيداً): طبعاً، يا عزيزتي.

تتحرك وكأنها تعبه، تجمز وتبسم

٥١٩. لقطة متوسطة المرأة الجميلة المجهولة، جويدو، والرافضة السوداء جويدو: أنا مشغول الآن.

لقطة بانورامية تتبعها وهو يتسلق السلم نحو مخزن الفمور حوث سيستم

الرافضة السوداء (بإغراء، بعيداً) ولكن فيما بعد...

ضحكات من الأعلى ترتفع الكاميرا إلى الأعلى نحو الشرفة، تجلس روزيلا على الحافة، لقطة طويلة

جويدو (بعيداً): هل أنت هنا أيضاً يا روزيلا؟ ماذا تفعلين هنا؟ روزيلا: أنا صرنا الليل العنكب الحاص بينكوا: هل أزعجك؟

جويدو (بعيداً): كلا. ولكن علام تضحكين؟

روزيلا: لا شيء. أريد فقط أن أرى كيف تدير الأمور. أخيراً حصلت على حبيبك، أليس كذلك سليمان؟

جويدو (بعيداً) أليس نحن الوقت؟ روزيلا: طبعاً، لقد كان الوقت

٥٢٠. لقطة طويلة - صقان من النساء تمررن دلاء الماء الساخن من الفسحة الأمامية نحو خابية الفمور في الخلفية. كارلا ولوزيا، تضحكوا بسعادة، هما الأقرب إلى الكاميرا. جويدو، ملفوفاً بملاية، ما زال يابس قبعته السوداء، يطق في منصة، ظهره نحو الكاميرا، على وبتك أن يدخل الحمام. المربية ذات الملابس السوداء والمربية ذات الملابس البيضاء على جانبيه.

جويدو: أنظروني!

٥٢١. لقطة متوسطة مقربة: جانبية، لروزيلا وهي تنحنى فوق حاد

الشرقة. تنظر إلى أسفل باتجاه جويبدو.

روزيللا قل لي، يا جويبدو، أأنت خائفا قليلا؟

جويبدو (بعيدا) خائفا ممن؟ كل شيء يسير على ما يرام.

روزيللا: ألا أستطيع أن أبقي أيضا؟ أنا أمضي وقتا سعيدا. لا أريد أي شيء سوف أنظر إليك فقط.

جويبدو (بعيدا): هناك قاعدة يجب مراعاتها. هل سمعتي ما هي؟

نقطة بانورامية نحو اليمين، بينما تستدير روزيللا نحو هيدوي، والتي تأسس الآن كلها ريش الطاووس.

هيدوي (مخاطبة روزيللا) تعال ساعديني.

تتحرك الكاميرا إلى أسفل، بينما يصعدن من باب خفي.

تتحرك الكاميرا إلى الأمام لتظهر جويبدو عبر الباب، ما زال يلبس قميصه السواد، فاعات الصابون تصل حتى رقبته في الراقد.

زراعاه مصليتان على صدره ويرفرف بهديه وكأنهما جناحان.

هيدوي (بعيدا، ماعدا قدميه العاريتين على حافة فتحة الراقد)

جويبدو. بدله وقيلق من ريش الطاووس هل سيكون هذا مناسبا؟

جويبدو. (ينظر إلى أعلى يتسهم ويفرد ذراعيه): أه، مرحبا يا هيدوي. إن هذا لجميل يعول إلى رفقة يديه، بينما يقلق الباب السرى. روزيللا ما هو ذلك القانون؟

تتحرك الكاميرا إلى أعلى نحو هيدوي في لقطة متوسطة مقرّبة. تتحرك الكاميرا لتتبعها وهي تتجه يمينا

هيدوي: لا أعرف شيئا عنها. لقد وعدني بدور في فيلمه. قال لي إنني سوف أدل نياها كثيرة.

بينما تبدأ في النزول من السلم. لقطة بانورامية تغطي صدر امرأة في كوة داخل الحائط.

٥٢٢. لقطة مقرّبة متوسطة: جويبدو يهتز إلى الأمام وإلى الخلف برضا داخل الراقد. تتحرك الكاميرا بسرعة إلى الخلف، بينما تحضر للمريبتان

الزبد من دلاء الماء وتسكيناه في الراقد.

جويبدو: هذا يعني أيتها الفتيات. أخرجاني.

٥٢٣. لقطة متوسطة مقرّبة: تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما تسير العربية ذات الملابس البيضاء إلى الأمام حاملة ملاة لتجفف جويبدو

تبتسم وتفضن أنفها وكأنها تنظر إلى طفل «طريف». ثم تنظر نحو اليمين العربية ذات الثياب البيضاء: جلوريا... بودة التالك

بينما تترك الإخار، تدله جلوريا وهي تأخذ شكلا متبرجعا ويدها على رأسه في لقطة متوسطة مقرّبة. الهارب خلفها.

جلوريا: أه، ولكن نعم، ولكن نعم، ولكن نعم.

تتحرك الكاميرا لتتبعها وهي تستدير وترقص بعيدا.

٥٢٤. لقطة متوسطة: جويبدو والمريبات يخلق قميصه فتجففان رأسه. العربية في القوب الأبيض: جويبدو، هل تعرف أنها أعنت شيئا تماما كما تمبه أنت.

جويبدو: أه، حقا؟

العربية للكبيرة كمنكة

تجففان وجهه بمنشفة وتلفانها حول رقبته

جويبدو: هل أنتن سعيدات، أيتها الفتات؟

المريبات. طبعاً.

جويبدو ليس هذا هو ما أردتموه دائما؟

المريبات. طبعاً! أليس هو أفضل وأد في العالم؟

تتحرك الكاميرا من أعلى إلى أسفل، بينما يجلس جويبدو على الأرض

ملقوفا بملاءة

العربية (بعيدا، ماعدا صبرها) نادين، بسرعة احصري البودة

جويبدو: أه، يا نادين ما الذي قلته في كونهاح؟

حركة كاميرا قصيرة إلى الأمام.

٥٢٥. لقطة متوسطة مقرّبة من زاوية منخفضة. تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما نادين، مضيفة الطائفة، تسير إلى الأمام، تلوح برشاشة

بودة على شكل رأس كلب أبجد الشعر مقطاه بريش الطاووس. تلبس نظارة سواد وشاحا أبيض يغطي القبة

نادين (في الخيرة الواحدة الميكروفونية المريحة النموذجية لمضيفة طيورن)

نحن سعداء لدعوة الركاب على هذه الرحلة لقضاء الليل في كويهانجن.

٥٢٦. لقطة متوسطة مقرّبة. جويبدو تحت زخم حمام من بودة التالك نادين (بعيدا): ... بسبب مشكلة صغيرة في المحرك.

جويبدو استمعن لهذا الصوت، أيتها الفتات ' استمعن '

٥٢٧. كما في ٥٢٥. ترش نادين المزيد من البودة باتجاه جويبدو

نادين الشركة ستقفع كافة المصاريف تنمي من كل واحد.

٥٢٨. كما في ٥٢٦

نادين (بعيدا): ... ليلة رائعة

صوت النساء يضحكن

٥٢٩. لقطة مقرّبة: لورزا تحمل مصباحاً (المصباح نفسه الذي استعملته الجدة في مشهد البيت الريفي السابق، ٢٤٠) وهي تستدير لقطة بانورامية

نحو اليمين، إلى لقطة طويلة، كارلا ونساء أخريات يطفئن جويبدو في ملاة. الرافضة السوداء تحمل إلى الأمام سلة كبيرة من الفاكهة.

كارلا: 'مدالين' تعالي وساعدينا'

اللقطة البانورامية تستمر بينما نحو العملة التي تصطف لسراجينا قبل أن تستمر باتجاه كارلا

العملة. سراجينا'

سراجينا: فأنتا سوف أحمل جويبدو

الرافضة السوداء ترقص إلى الأمام نحو لقطة متوسطة مقرّبة، قطع من الفاكهة تنقذ في الهواء

العملة (بالفرنسية): أه، الرجل المسكين الماء كان حاراً جداً. لقد أصبح احمر اللون'

في لقطة طويلة، تحيط النساء بجويبدو، الذي يخبث في الملاءة.

٥٣٠. لقطة متوسطة مقرّبة من زاوية منخفضة. كارلا وسراجينا ينظران إلى أسفل بإعجاب نحو جويبدو من منظور جويبدو.

كارلا: يا ساقويه للطيفتين الخليلتين'

سراجينا: تماماً كما كان وهو صبي!

كارلا: يجب أن يمل دور الفتى، ولكنه في الحقيقة معقد جداً. أعرف كل شيء حول هذا.

تتحرك الكاميرا نحو الخلف ثم قفزت عامودي إلى أسفل نحو جويبدو الذي تحمله النساء بملاءة، يصاب بدمع على صدره، ويبدو في غاية الأطمئنان

تتحرك الكاميرا عامودي إلى أعلى نحو العملة على الجانب اليمين، في لقطة متوسطة مقرّبة.

العملة (بتعبير غاضب): لا تتصرفي كالبهائم. أنا في طريقني إليه. إنه منافق

٥٣١. لقطة طويلة: تتحرك الكاميرا نحو النساء اللواتي يحمان جويبدو في الملاءة، لقطة بانورامية تجمعهم من اليسار إلى اليمين، في الأرضية

الأمامية، المائدة الطويلة، حيث تقف السيدة الجميلة المجهولة وتظهرها إلى الكاميرا، وفي الخلفية، السلام وروزيللا مستندة إليها.

المربية في الثوب الأسود: إنه نوع مطلقاً أبداً. لماذا عليه أن يقول كل شيء للغرباء؟ يعرف كيف يدافع عنه، أليس كذلك؟

جويدو محمولا بين المائدة الطويلة في الأرضية الأمامية والسلام في الخلفية

جاكولين (بعيدا، تصرخ): النجدة، يا جويدو للنجدة!

جويدو (بعد أن وضع أرضا)، من الذي يصرخ هكذا؟

يذهب جويدو وبالي النساء خارج البوابة: تظهر جلوريا في لفطة مرقية، يميناً

جلوريا إنها جاكولين. ترفض أن تذهب إلى أعلى السلام مع النساء المتقدمات في السن، ولذلك تستضعها في المخزن.

٥٢٢. لفطة بانورامية نحو اليمين إلى أعلى زاوية ممكنة يصور منها سلم المخرج. سوجة من الريش. جاكولين تصعد وعلى رأسها غطاء الرأس

المنزلي المليء بالريش. جاكولين (ما زالت تصرخ، تكاد تبكي): إنها فضيحة! لا أريد مخاطبة هؤلاء السخرة. إنهن أكبر مني سناً. (تتحرك للكاميرا إلى الخلف وإلى اليمين كما تظهر جاكولين في لفطة متوسطة

مأمور النفوس في باريس! (لفطة بانورامية تتجهها وهي تذهب نحو اليمين. نرى تفاصيل فستانها القصير: ريش نعام على ظهرها، صديري

من الريش، كمية كبيرة من اللؤلؤ المزيف في شعرها محطقة مكمقود حول رقبته، وذراعيها، خلاصتها تجليل كلما مشيت، وهي غير ثابتة على

كعبها العالي. أصبحت الموسيقى كئيبة. بينما هي تدور حول فتحة سلام المخرج، تأتي مرة ثانية في لفطة مرقية) جاكولين يونيون، في السادسة

والعشرين من العمر، ١٩٢٨. (في لفطة طويلة، تذهب باتجاه جويدو، مازالت على الأرض في ملاسته. تركع كارلا أمامه، وتقف

الأخريات في الخلف، خجالات. تفتحن سراجينا خلف مريلتها، لا يحق لك أن ترسلني إلى أعلى لم يحن الوقت بعد.

(تذهب جاكولين إلى اليمين وترقص رقصنة حزينة). انظر كم أنا رشوة! انظر إلى ساقاي! (تسير أمام جويدو وتبهن مؤخرتها). ها، ها، من ممكن

يملك مؤخرة قوية كمؤخرتي؟ (ترفع صدرها إلى الأمام). انظر إلى هذا الصدر! (تركع في مواجهة جويدو). أه، جويدو، جويدو لا ترسلني...

٥٢٣. لفطة متوسطة مرقية. جويدو، العنيد، يفحص أظفاره، ثم يلبس قبعة

جاكولين (بعيدا):... إلى الأعلى لا أريد أن أصدق إلى أعلى. جويدو: إنه القانون، إنه القانون إنه القانون.

جاكولين (بعيدا). ولكن جويدو... ٥٢٤. لفطة متوسطة مرقية: جاكولين وروزيللا. تضع روزيللا يدها على

رقب جاكولين لترجيحها. روزيللا: أهدتي يا جاكولين. من الواضح، لطيف جداً أن نكون في الأعلى،

أيضا جاكولين: ليس صحيحاً! ٥٢٥. لفطة مرقية، يحمل جويدو قرط جاكولين دون أن ينظر إليها.

جويدو. قرطه يا جاكولين ريش النعام الخاص بها ويدها يظهران في الإطار.

جاكولين (بعيدا، ويعونها مألوف بالدموع): شكراً لك ٥٢٦. لفطة مرقية: جاكولين لفطة بانورامية نحو اليسار، وهي تسير نحو

كارلا التي تظهر في لفطة جانبية في لفطة مرقية.

جاكولين: كنت دائماً تحبيني كثيراً قولي له... قولي له أن يمد لي، قولي له.

كارلا (تستدير باتجاه جويدو): جويدو ألا تستطيع أن تمد لجاكولين؟

٥٢٧. لفطة متوسطة مرقية. جويدو، يتفحص أظفاره.

جويدو. ماذا تفعلين؟ هل ستكونين مصدر تعب لي، أيضاً؟

٥٢٨. لفطة بانورامية مرقية: تنحني جاكولين نحو جويدو.

جاكولين: أروحو فقط لمدة عام، فقط عام واحد، رجاء، يا جويدو.

٥٢٩. لفطة مرقية: جويدو.

جويدو (يفظاظاً): لا تمديد.

٥٤٠. كما في ٥٢٨

جاكولين (متحيرة، تشد نفسها): لن أذهب إلى أعلى.

جويدو (بعيدا): ماذا قلت؟

جاكولين: لن أذهب إلى أعلى.

جويدو (بعيدا) قولها ثانية، إذا كنت تتجاسرين.

جاكولين (تصرخ): لن أذهب إلى أعلى.

٥٤١. لفطة مرقية: المربية ذات الثوب الأسود تتأوه في الأرضية الأمامية، المربية ذات الثوب الأبيض في الطيفية، خارج بوابة المدسة.

المربية ذات الثوب الأبيض: اسطرلجها! إنها مجنونة. ما كان يجب علينا أن نأخذها معنا، يا جويدو دائماً قلت ذلك...

لفطة بانورامية حادة مباشرة نحو مربية أخرى والممثلة في لفطة متوسطة مرقية.

المربية. هاي، أيتها الفتاة لماذا لا تدرسين القانون!

لفطة بانورامية حادة نحو اليسار، ثم عوده نحو المربية ذات الثوب الأبيض (بالمرسية): إنه شيء مفرق، عجيب، غير مقبول كليا

المربية ذات الثوب الأبيض (تنزل القانون): «كل من تتجاوز حدود السن عليها أن تصعد إلى الطابق العلوي، حيث تستحسن معاملتها، كما في السابق».

لفطة بانورامية حادة نحو اليسار وعودة نحو المربية الأخرى والممثلة المربية... ولكنها تستعش متفندة بنكرياتنا»

الممثلة (بالمرسية): إنه شيء مفرق، عجيب، غير مقبول كليا

لفطة بانورامية نحو اليمين حيث نادين في لفطة متوسطة مرقية.

نادين: ما كان علينا أن نقول بها منذ البداية تشاؤه سراجينا في الطيفية بصوت عال تخفيه في مريلتها، لفطة

بانورامية تتجهها وهي تركع نحو اليمين في لفطة متوسطة مرقية بجانب جلوريا التي تبسم إبسانة قاسية عندما تنزع سراجينا المربة

عن فمها يصيح تبهيرها وحشياً. سراجينا (تصرخ): هذا ليس عدلاً!

٥٤٢. لفطة مرقية جويدو يتفحص أظفاره

موسيقى Die walzere von The rde of the Valkyries لواجن

الممثلة (بعيدا): إنه قانون أريجده رجل...

٥٤٣. لفطة بانورامية متوسطة مرقية: الممثلة تسير نحو اليسار.

الممثلة:... وهو نفسه لا يملك أوراق اعتماد حقيقية.

وبينما تستدير بحركة انهم نحو جويدو، تظهر هيدي بزي آخر وتسير حولها، وتكلم في نفس الوقت الذي تكلم فيه الممثلة.

هيدي: نحن لنأخذ ليمونا...

المثلة الرجل الحقيقي يحب النساء ولا يدي أي اهتمام بعمره. في فرنسا، رجل ملك كان سيكون...

٥٤٤ لفظة مقرية : جويدو، على وجه ابتسامة قاسية، ما زال يتفحص أظفاره

المثلة (بعيدا) ... فضيحة قومية.

ميدي (بعيدا) ... برمي منا بعيدا.

٥٤٥ كما في ٥٤٤.

ميدي .. بعد أن يكون قد عصرت.

أن تسير المثلة بعيدا في ثورة غضب، ثم لفظة بانورامية نحو اليسار باتجاه المرأة الجميلة المجهولة وحاكين في لفظة متوسطة مقرية، تتبعها جلوريا التي استدارت بعيدا عن الكاميرا.

المرأة الجميلة المجهولة: أه، يا جويدو، إنهم حتما على صواب!

حاكين إنه وحش!

تستدير جلوريا إلى الأمام لفظة بانورامية نحو اليمين تتبع، بينما تتحرك في نحو لفظة متوسطة مقرية.

جلوريا (بالإنجليزية): نحن جميعنا وحوش. نحن جميعا نساء من مخلوقات خياله.

الراقصة السوداء (تصرخ وهي ترفض نحو اليسار، في الأضواء الوسطى) لقد جاء الوقت للتعادل في النقاط! إمداره لجاكين التي أنارت لنا الطريق.

٥٤٦ لفظة متوسطة مقرية الراقصة

السوداء تمسك جيدا ملادة معلقة وتجهز

نفسها لتتأرجح عليها

الراقصة السوداء ... إلى الحرية! ايسط

الطاغية!

٥٤٧ كما في ٥٤٥. ينظر جويدو نظرة

صارمة.

الراقصة السوداء (بعيدا): لمسقط ذو

التيبة المزرقاء.

٥٤٨ لفظة متوسطة من زاوية منخفضة

حاكين من منظور جويدو

جاكين. من حقنا أن نحب حتى نصبح في السبعين من العمر!

لفظة بانورامية نحو اليمين على الراقصة السوداء تتأرجح على الملادة في الخلفية، لفظة طويلة، من هذه النقطة وحتى اللقطة ٥٦٦. النساء

تتأرجحن ما بين الظلام والضوء الساطع، تذبذبات وتمزج غريب للضوء مصدره لمبة متأرجحة فوق الرؤوس. تقفز للمثلة إلى أعلى في لفظة مقرية.

المثلة (بالفرنسية) لمسقط!

٥٤٩ لفظة متوسطة - جويدو يحاول أن يقفه، مهموما بسبب ثورة النساء

جاكين (بعيدا) وماذا الذي...

٥٥٠ كما في ٥٤٨. لفظة بانورامية إلى اليمين من جلوريا إلى جويدو

على الأرض، تنهض كارلا وتفرغ نفسها بعيدا عنه.

جاكين (بعيدا) ... يجعله يعتقد بأنه مازال شابا صغيرا! (يملا أسفل) ثوب كارلا الفسحة الأمامية، يتكمش جويدو مرتعبا عند الحائط في الخلفية)

لنقلها جميعا، مرة واحدة، انه لا يعرف كيف يمارس الحب. دغدغة كلام... هذا كل شيء!

المثلة (بعيدا، بالإنجليزية) يرق في النوم مباشرة.

الجزء السفلي من ثوب كارلا وسيفان امرأة أخرى في الأضواء الأمامية تحيط بجويدو، الذي يقف الآن، ويظهر إلى الحائط ملفوفا بملابته بلوح بسوط

جويدو: أنا لست نائما. أنا أفكر.

الإطار مليء بسيفان النساء، يتراكمهن إلى اليمين وإلى اليسار تتحرك الكاميرا نحو جويدو وهو يفرق بسوطه.

كارلا (بعيدا) جويدو!

٥٥١ جويدو وسراجينا يحاصران بعضهما، ظهر جويدو يدخل في لفظة مقرية، سراجينا في لفظة متوسطة. تواجهه زمجرة ومهددة مثل حيوان متوحش.

كارلا (بعيدا): لا ترسلنا إلى أعلى عندما نكبر!

بينما يرفع جويدو سوطه على النساء خلال هذه اللقطات، يعطى أوامر وكأنه مدرب حيوانات.

٥٥٢ لفظة متوسطة مقرية: روزيلا تستدير نحو اليمين المربعة ذات الثوب الأبيض ترفض نحو اليسار، ثم أعلى السلالم لاقعة بالمرية ذات الثوب الأسود.

المرية ذات الثوب الأبيض: اسرعي! إنهن يترمنعن في الأعلى أيضا!

حركة كاميرا عامودية إلى أعلى نحو اللعبة المتأرجحة. العمر متوسط السلالم في الخلفية يخرج عن البؤرة، بينما يد جويدو التي تحمل السوط، تظهر في

٥٥٣ لفظة متوسطة مقرية: جويدو يوجه

سوطه.

٥٥٤ لفظة متوسطة مقرية: جلوريا في

الفسحة الأمامية، تتقبل الجلد بسعادة

جويدو يهز سوطه في الخلفية، لفظة طويلة.

لفظة بانورامية تتبع جلوريا نحو اليمين.

جلوريا: أه، كم هو متع! (بالإنجليزية)

غير مغفول!

بينما تخرج جلوريا نحو اليمين، تظهر المثلة في لفظة مقرية، من

الجانب، ميدي في الخلفية.

المثلة (بالفرنسية): أين حرام! كاذب!

٥٥٥ لفظة متوسطة: جويدو يهز سوطه

المثلة (بعيدا): جنت من باريس

٥٥٦ كما ٥٥٤. السوط يسقط هوائيا استشعار الطوزن الذي تستخدمه

المثلة في تصفية شعرها. تضع يدها على رأسها لتسندة حتى لا يقع.

المثلة (بالإنجليزية): ما هو دوري؟ أه! دوري!

تتراجع نحو الملادة المعلقة وتغطي نفسها بها.

٥٥٧ لفظة متوسطة مقرية: جويدو، لفظة بانورامية تتبعه نحو اليسار

فيما يستدير ويلوح بسوطه مرة ثانية

المثلة (بعيدا) وقد خفتت الملادة صوتها! أين دوري في الفيلم؟

جويدو كلا!

٥٥٨ لفظة متوسطة مقرية: تنحني جاكين إلى الأمام في الأرض

الأمامية

جاكين (تكي): جويدو، من الذي سيرقص الكونفا لك؟ لقد أحببتنا

كثيرا!



مقرية نرى ظهر هدي، بينما تتحرك مبتعدة عن الكاميرا نرى أنها تلبس غطاء جسد ضفاف لجسدها مظهر الجبيبات وتلبس قبعة عامس. تركض سراجينا عبر الإطارات الراقصة السوداء تركض إلى الأمام ولقطة بانورامية تتبع ظهورها وهي تجرى يميناً، وتوقف ذليلاً على مائدة، تستدير، وتزجر وتقف وقفة نمر. تلتقط عقداً من اللؤلؤ رسي لها. موسيقى «The ride of the Valkyries» تصل إلى نهايتها: تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليسار متجاوزة سراجينا، مبتعدة ومهلهة (صوت النساء الأخريات وهن يهللن)، باتجاه جويود، الذي يسير نحو الممثلة، لفتي مازالت ملفوفة في ملاء معلقة. يفرغ سوطه شقيقة لوزيا وجلوريا، في الأرضية الأمامية، تنظران إليه

جلوريا (يخبط، نحو جاكين، بعيداً): إنه لا يحب، أنت جويو! الممثلة (بعيداً، مازالت ملفوفة بالملء). رجاء، يا جويود اعطها التمديد بينما تتابع اللقطة البانورامية نحو اليسار نرى النساء الأخريات في لقطة طويلة، في أجزاء أخرى من الغرفة، ثم تظهر نادين في لقطة متوسطة، مكبر الصوت الخاص بها في يداه.

نادين: عززتي جاكين، نحن سعداء جداً إننا كنا لانا لنا فرصة العيش معه، وتتمنى كل خطا سعيداً في الطابق العليا.

(تستدير نادين مبتعدة عن الكاميرا، في لقطة طويلة، جويود يفرج عن الممثلة من الملاءة تخرج نحو اليمين. جويود وقد صلب يديه على صدره وبدا عليه الحقد والشدة، أخذ ينظر نحو اليمين إلى جاكين التي تزحف على الأرض أمام تفج جاكين). باسم جويود، يؤكد لك أنك كنت أوب نعمة مسرح كوميدى في حياته (موسيقى المقرية، لقطة بانورامية نحو اليسار وحركة كاميرا بسيطة إلى الداخل نحو لقطة متوسطة مقرية نادين وهي تواجه مرة ثانية للكاميرا) من حقد أن تغني أغنيته الأخيرة، وترقصي رفصته الأخيرة، مع إضاءة مسرحية خاصة.

تلاش تدرجى للضوء نحو السواد

٦٦٦ لقطة مقرية. جاكين تبسم بسعادة، هي وهج إضاءة مسرحية جاكين شكر، أيتها الفتيات أنتن لطيفات وظريفات معي (تستدير لكيا، ملوحة بذراعيها بسعادة) إذن، أتريدن أن أغني لك أغنية حب؟ كلاً، أغنية جيسية قد تكون أفضل. كان هذا اختصاصي (تنظر بعيداً، مازت جويود، نهبتها بدت يائسة) هل تتذكر يا جويود؟ هل تتذكر؟

مسرح أبولو في بولونيا. (مصممة) هل تتذكر؟

جويود (بعيداً وبغفظة): نعم، أتذكر.

جاكين (شاحكة ثانية) كلاً، أغنية سعيدة ستكون أفضل! موسيقى البوق. الأغنية: إميلاديا بهذه هي باريس... بينما هي ترقص وتغني، تتقدم بظهورها نحو لقطة طويلة، تتبعها أضواء المسرح ولقطة بانورامية عبر ما تبقى من اللقطة، ترقص في الجهة اليسرى.

جاكين (تغني بالفرنسية): «باريس، أيتها الملكة...» (تتوقف فجأة عندما يطير أحد غلورها بعيداً)، أم، لقد أسقطت كل لأنثى (تحتني فوقها بطريقة غريبة لتلتقط الجبيبات، ناحية ظهرها إلى الكاميرا، وساقها منفردتان بعيداً عن بعضهما، ثم تعيد الحركة، منتقلة بين اليسار واليمين، فيما تستمر الموسيقى، تستدير وتحاول أن تلتقط رقصتها، ثم أسقط عقد آخر «أنفها...» (عندما تصل إلى الجهة اليمنى من الغرفة، أيضاً يسقط عقد آخر وتتوقف هي ثانية). مرة ثانية! تحتني لتلتقط بعض الجبيبات، ثم تتقدم إلى الأمام ببطء، مكتنية) أنت حتى لا تستمع إلي

٦٧٧ لقطة الكاميرا نحو اليسار مازت بالماندة، بعض النساء ظللاً والأخريات بصور ظلية، لقطة متوسطة إلى طويلة من يمين

٥٥٩ كما في ٥٥٧، جويود يجل، وينبح بالأوامر.

٥٦٠ كما ٥٥٨ لقطة بانورامية تتبع جاكين وهي تستدير وتتحرك نحو اليمين، محاولة الهروب من السوط بالاختباء وراء لوزيا.

جاكين (تصرخ): أه، يا لوزيا! «ساعدي»

لوزيا (بهدهو): كلاً، كلاً، كلاً، يا عززتي، هذا يتعلق بزوجي. (لقطة بانورامية نحو اليسار وهي تتحرك نحو المائدة، وتظهرها إلى الكاميرا) إننا ما قرر ذلك فسيكون له ما يريد، يكون له ما يريد هذه هي القاعدة (تستدير باتجاه جويود)، جويود، أسرع الحساء يبرد.

جويود (بعيداً) ألا ترين أنني مشغول؟

تتحرك لوزيا إلى اليسار نحو روزيلا، في لقطة متوسطة مقرية. سراجينا تتلطف كالسهم إلى الخلف ثم إلى الأمام منتشية في الخلفية، لقطة طويلة لوزيا (تبسم) ياله من رجل غير عادي!

تومي روزيلا برأسها موافقة، ثم تستدير نحو لوزيا.

روزيلا: سلامتي، ولكن

لوزيا: إنه مضطر للتصرف هكذا، إنه يفعل ذلك كل ليلة

٥٦١ لقطة مقرية: هدي تلبس غطاء رأس آخر غير عادي وتصرخ منتشية بينما يجلبها جويود، جويود في الخلفية يلوح سوطه بينما يسير إلى الأمام نحو لقطة مقرية، السلام والمنيسط الأعلى بيدوان للنظر لفترة وجيزة.

امراة (بعيداً) هل تذكرني يا جويود؟ ألم تعد تذكرني على الإطلاق؟

لقطة بانورامية تتبع جويود نحو اليمين: تظهر السيدة الجميلة المجهولة في لقطة متوسطة مقرية وتأخذ يده.

المرأة الجميلة المجهولة: عززي، ولكم مجروح! تقرب يده من وجهها.) أريد أن أحضر لك مرهما.

جويود لا أريد مرهما.

المرأة الجميلة المجهولة: مرهما!

لقطة بانورامية تتبعها وهي تتحرك يساراً.

جويود (بعيداً): لا أريد أي مرهم!

المرأة الجميلة المجهولة: بجمع نقاط!

المربية ذات الثوب الأبيض (بعيداً) هذا ليس صحيحاً!

٥٦٢ لقطة متوسطة مقرية. المربية ذات الثوب الأبيض

المربية ذات الثوب الأبيض: ما تقولونه إنه يرميكن كالليمون المعصور قول غير صادق بالمرّة. (لقطة بانورامية نحو اليمين، لقطة متوسطة، تتبع لوزيا وروزيلا تسيران حول المائدة.) (بعيداً) على عكس ذلك! يريد أن يبيكن جميعاً مع دامتاً الحقيقة أنه طيب جداً وصبور جداً

بينما تتجول لوزيا وروزيلا بهجة حول المائدة، يسمع صوت فرقة السوط وصراخ النساء الأخريات. يتطابق الرشي، تركض سراجينا وجاكين نحو اليسار خلف لوزيا وروزيلا.

٥٦٣ لقطة طويلة. ظل جويود العملاق على الحائط.

٥٦٤ لقطة متوسطة. كارلا تسير إلى الأمام مبتعدة وكأنها تستفرض طفلًا حزيناً

كارلا. كلاً، يا جويود، كلاً (تدرك أن السوط موجه لها، فتستدير وترقص نحو زاوية الغرفة وتفرص صارخة، كلاً، كلاً، ولكن شاحكة في نفس الوقت

لقطة زوم تتجه نحو لقطة مقرية لكارلا وهي تضحك من قلبها، ويدها على وجهها)

٥٦٥ يسمع صوت جويود وهو يصرخ بصوت مثرب الحيوانات. في لقطة

جاكين (بهمن) : جويدو! جويدو!

٥٦٩ لفظة طويلة في صورة ظلية جويدو، في ملابس خروج وظهره إلى الكاميرا، ينظر في المرأة التي تحملها لويزا وأحدى المرعيات

٥٧٠. كما في ٥٦٨. تتوقف جاكين، حزينة، ثم تستدير وتركض بعيدا

جاكين : مع السلامة، يا جويدو.

٥٧١. كما في ٥٦٩ يستدير جويدو ويسير إلى الأمام في لفظة متوسطة يروح عن نفسه بمشقة لويزا والمرعية تسيران نحو اليمين.

٥٧٢. لفظة طويلة من زاوية منخفضة تصعد جاكين السلام على أنغام الموسيقى، ما زالت تحت أضواء المسرح تعرف أغنيوها بطاقة متجددة، وكأنها معزوفة النهاية. ترتد، منحنية ويدها على وركيها تأتي امرأتان إلى أسفل السلام وتساعدنها في باقي الطريق. تنزع إحدى نواعيها بعيدا، وتستدير، ملوحة بها

جاكين : مع السلامة!

يتأخر نور المسرح، في قمة السلام، ويصوره ظلية، تستدير جاكين وتلوح ثانية.

جاكين : مع السلامة يا جويدو!

البوابة أعلى السلام مقلبة

٥٧٣. لفظة متوسطة من زاوية مرتفعة : جويدو، بتعبير جدي، يحسح شفاها بالفوطة ويستدير. تتحرك الكاميرا نحو اليسار / لفظة بانورامية نحو اليمين تظهر لويزا وروزيللا على كتفيها

جويدو (يلطف) : ظننت أن الأمر سيكون سهلا. (تتحرك الكاميرا / اللقطة السانورامية تستمر. تظهر طول المائدة. على نهاية الطرف الآخر من

المائدة بعض النساء يجلسن وأخريات يقفن ينظرن نحو جويدو خاضعات، مرتبكات ويكتسبن تعبيراتهن اللعابة عبر ما تبقى من المشهد

يقف جويدو على رأس المائدة، ظهره نحو الكاميرا. تعبر لويزا من خلفه ويتجسس إلى يمينه (اعتقدت أن هذا سيكون الجزء الأكثر إثارة للضحك في

قصتي. لقد جهزت خطبة قصيرة لأقهاها من على رأس المائدة. كان من المفروض أن أقول التالي، «يا عزيزاتي، السعادة هي أن تتمكن

من قول الحقيقة دون أن نعرض أحدا للعقاب (يجلس. تخفض الكاميرا لتصل إلى مستوى ظهره). من المفروض أن تعرف كارلا على الهارب كما

تفعل كل مساء (تظهر الهارب وتراعا كارلا وهما تعزفان عليها في الأرضية الأمامية. لفظة بانورامية نحو اليسار لكارلا وعلى وجهها تعبير

حزين مبالغ فيه). من المفروض أن تكون سعادا ونحن مختفون هنا، بعيدا عن العالم

إلزام جنائي يغطي جويدو والنساء الأخريات بينما، تتحرك الكاميرا ببطء نحو اليمين، كارلا في لفظة مقربة متوسطة.

جويدو (يعيد) : جميعكن وأنا. ما الخطأ في ذلك؟ (تصح كارلا دمعة من على حدها) لماذا...

٥٧٤. الناحية اليسرى من المائدة . من الأرضية الأمامية نحو الخلفية، روزيللا، المرأة الجميلة المجبولة، الراقصة السوداء، شقيقة لويزا

جويدو (يعيد) : ... هذه الفعاس؟

المرأة الجميلة المجبولة (مؤنبه النساء الأخريات) هل ترين ماذا فعلن الآن؟ لقد جفناهم يشع بالإنتم

تتحرك الكاميرا نحو اليسار / لفظة بانورامية نحو اليمين تظهر الناحية الأخرى من المائدة من جاوريا، نادين، هيدي (في زي آخر أيضا)، المعلقة، وأخيرا لويزا في لفظة متوسطة مقربة. يتنسم بصعوبة وتمسح جالحيها.

لويزا هذه ليست المسألة، يا جويدو، لقد كانت أسيرة رائحة

يجب أن لا نكتذب، كما تعلم. هل أنت بحاجة لأي شيء؟ (تنفض) الآن الجميع سيذهب إلى السرير (تسير بعيدا. بعد أن تتحرك الكاميرا قليلا نحو

اليمين. لفظة بانورامية تتبعها كياشي المسار في لفظة طويلة) وعلى الكثير لأفعله. (صورة ظلية لها في الظلال، وفي الخلفية، تأخذ معها إلى

أسفل حملا من القسل من فوق السلم الذي يؤدي إلى الرفوف) مازال هناك الغسيل، وكل الأطباق لنغسلها

(تسير نحو اليسار عبر الغرفة، ثم ترمي الغسيل في الحوض الكبير) ثم على أن أصلح الملابس... (تستدير وتذهب يمينا مرة ثانية حيث تلتقط

بيدها دلو). تنظيف الأرض... (تحمل الدلو الثقيل أبعد في قسم مضاء من الغرفة)... تحضير إسطار الغد (عندما تصل إلى أهد نهاية في الغرفة

تضع الدلو أرضا، تستدير إلى الأمام وتندب) نحن سعداء بأن نعيش كلنا معا هكذا. أليس كذلك يا جويدو؟

(تلتقط دلوأ آخر وتأتي إلى الأمام). في البداية، لم أفهم. (تطش الدلو في الرفوف وتخرج، مثلنا بالعا) لم أكن في الحقيقة أدرك أن الأشياء يجب

أن تكون كما هي عليه (تتقدم إلى الأمام حاملة الدلو الثقيل). ولكن الآن... (في الأرضية المنصبة، في الظل، تضع الدلو من يدها وتتحرر نحو

اليمين)... لم أكن، يا جويدو، كم أصبحت جيدة. (تمشي نحو اليمين بحثا عن صابون وممسحة) لم أعد أزعبك بناتنا. لا أطلب منك شيئا (تستدير

نحو اليسار حيث الدلو، تركم على يدها وركبتيها وتبدأ في حف الأرض ضوء مسرحي يوضح صورتها) كنت بلهاء قليلا، ألم أكن كذلك؟ احتجت

إلى عشرين سنة لأفهم الأمور. عشرين سنة... منذ يوم زواجنا. (تتوقف عن الحف وتستدير إلى الأمام). وأصبحت أنا زوجي وأنا زوجتك. (تتابع الحف)

هل تذكر، يا جويدو؟ هل تذكر ذلك اليوم؟ مزج تدرجي للشهد بالشهد الذي يليه

قاعة العروض السينمائية. ليلا

٥٧٥ لفظة مقربة : ينحني جويدو إلى الأمام، ثلاثة أرباع لفظة جانبية جويدو (بهمن لنفسه) يا ليكنا تستطيعين الصبر لبرهة وجيزة، يا لويزا،

ولكنك ربما وصلت إلى نهاية الحبل. يستدير جويدو بجمرة سامعة صوت دومير

دومير (يعيد) بصراحة، كنت أحب أن أستطيع مساعدتك بإسداء النصح لك

٥٧٦. لفظة طويلة : الجزء العلوي من قاعة العروض السينمائية ينظر جويدو نحو دومير الذي يجلس على وجهه، يهز رأسه إيجابا مع دومير، إنك

دومير هذا النساء، أعتقد أنني فهمت أخيرا أنك تحاول حل مشكلة...

٥٧٧ كما في ٥٧٥

دومير (يعيد) : ... ذلك لا حل له، كما أستطيع أن أرى. (ينظر جويدو إلى الأمام، إنشامة ساخلة على وجهه، يهز رأسه إيجابا مع دومير، إنك

تحاول أن تحول مجموعة الشخصيات، غير الواضحة الموجودة في السلياريون إلى شخصيات لها فريدتها ووضوح شكلها المحدد

٥٧٨. جزء آخر من القاعة، لفظة متوسطة لويزا تنظر مباشرة أمامها، تدخن بصعوبة وتضرب بأصابعها على المقعد الموجود أمامها. يتنسم

روزيللا ناتجاه جويدو، شقيقة لويزا تجلس بمحادثتها، وصديق لويزا في الأمام، يستدير نحو روزيللا، وإنيكو في الصف الذي خلفهم، بعد بضعة

مقاعد

دومير (يعيد) : ... سريع الزوال.

صديق لويزا (متضايقا) : ما الذي سنراه؟

روزيلا (تستدير لتجيب) لا أدري، تجارب سينمائية.
صديق لوزيلا (يأخذ بيد لوزيلا). أنت لست على ما يرام ليس كذلك؟
لوزيلا كلا، أنا بخير.

شقيقة لوزيلا تهمس بشيء لروزيلا التي تنفجر ضاحكة.
٥٧٩. لفظة متوسطة : إنريكو، ينظر باتجاه لوزيلا، ثم يبتسم.
روزيلا (يعيد): اسمي يا لوزيلا.

٥٨٠. عبر باب الخروج لفظة طويلة للقاعة : أغوستيني يخطو في الأرض
الأسامية، النساء وإنريكو في جزء المقاعد السفلي: امرأة ورجل يجلسان
بعد صفر صفوف إلى الخلف، دومير وجويدو موجودان في الخلفية.
سيزارينو (يعيد): أغوستيني، انفضض على قدميك وارقص وسوف أعزف
لك على البيانو

صوت بضغ نوتات تعزف على البيانو
لفظة متوسطة : دومير، يقرأ جريدته.

دومير : استمع لهذا ! «أنا المعزولة» والتي تدور في دوائر حول
نفسها، وتأكل نفسها، تختنق أخيراً على صرخة هائلة أو ضحكة
هائلة». هذا ما كتبه ستندال، عندما كان قديماً ...

٥٨٢. لفظة متوسطة مقرية : جويدو.
دومير (يعيد)... في إيطاليا، لو كان الناس يقرأون الأقوال على أوراق
حبوبات السكاكر، بين الوقت والآخر بدلاً من رميها بعيداً، لأراحوا أنفسهم
من خدع بصرية عديدة.

مازال يتبسم ابتسامة باهقة ويهز رأسه موافقاً. يستدير جويدو ويرفع
أصبعه وكأنما يستدعي أحداً.

٥٨٣. يعزف نحن ٨ ١/٢ على البيانو في لفظة متوسطة، ينظر دومير إلى
أعلى بعيداً عن جريدته بينما يدخل أغوستيني من يسار القصة الأسامية
ينزع دومير نظارته من على جبينه عندما يظهر سيزارينو من ناحية
اليمين، بجانبه مباشرة، ثم يضع غطاء أسود على رأسه.

لفظة بانورامية نحو اليسار تتبع سيزارينو، ثم أغوستيني، تدفع دومير
نحو المصفي الخنفي وبعد ذلك أبعد منه بخطوات. يشد سيزارينو نحو
اليسار جبل معلقاً في الهيكل ويضعه حول عنق دومير.

٥٨٤. لفظة مقرية : سيزارينو يركز المصنفقة؛ خلفية رأس دومير المغطى
في المركز وإلى اليمين أغوستيني، يترك سيزارينو وأغوستيني الإطار، تشد
المصنفقة بإحكام.

٥٨٥. لفظة طويلة : دومير، ظهره نحو الكاميرا، معلقاً فوق القاعة.

٥٨٦. كما في ٥٨٢.

روزيلا (يعيد): هاك هو.

٥٨٧. لفظة مقرية : تستدير روزيلا يمينا، تنظر إلى أعلى باتجاه جويدو.
من الجانب، لوزيلا في اللقطة الأسامية، تنظر يساراً في الاتجاه المعاكس.
ووفق كتف روزيلا، شقيقة لوزيلا، تنظر أيضاً إلى اليسار.

روزيلا : اختار لنفسه مكاناً بالقرب من باب الخروج، جاهزاً للهروب،
كالعادة

٥٨٨. لفظة طويلة : جويدو ودومير يجلسان في مكانهما السابق.

جويدو يبطأ به رأسه موافقاً على ما تقوله روزيلا.

٥٨٩. لفظة طويلة : بايس، كونوشيا والمحاسب يدخلون القاعة.

لفظة بانورامية تتبعمهم وهم يسهرون نحو اليمين، أمام خشية المسرح
بايس: مساء الخير جميعاً، سامحوني لتأخري. (ينظر بايس إلى أعلى نحو
أغوستيني المتسلسل، ويمسك ذراعيه متسائلاً)

حصناً، مالذي تريد أن تفعل؟ (يقفز أغوستيني إلى أسفل، ينفض سيزارينو

من الحفرة ويتسلق فوق المنحدر) جويدو، أين أنت؟

جويدو (يعيد): أنا هنا في الأعلى

بايس: تعال اجلس هنا !

جويدو (يعيد): أفضل أن أبقى هنا.

بايس(يلوح بقبضته باتجاه لوزيلا): مساء الخير (يجلس بايسوكونوشيا
والمحاسب في مواجهة الشاشة) حصناً، باستطاعتك مساعدتنا أيضاً
(مخاطباً سيزارينو، الذي يركض باتجاه الكاميرا، فوق المسرح).

تعال، دعنا نبدأ.

سيزارينو: نعم، حالاً، أيها الرئيس. لقد ألغوا عرض المسرح الفكاهي من
أجلنا. (يدخل سيزارينو في لفظة متوسطة مقرية، يضع أصابعه في فمه،
يصفر عالياً ويلوح باتجاه غرفة العرض) انطلقوا!

٥٩٠. لفظة متوسطة من اليسار إلى اليمين، المحاسب وكونوشيا يواجهان
الكاميرا ولهما يديعتان، يستدير بايس في مكانه، ينظر باتجاه جويدو
صديقه بايس تتناول قرطاساً من الأيس كريم

بايس(يناول كونوشيا قاتمة من تجارب التصوير): أيها الشاب عليك أن
تقرر.
كونوشيا (يستدير نحو جويدو): لقد أحضرت كل تجارب التصوير حتى تلك

التي....

المحاسب ينظر باتجاه جويدو أيضاً.

بايس(مقاطعاً): انظر، ياكونوشيا، لم يعد هناك وقت للعب.

شك، إعادة تقييم، نزوات... لقد حصل على كل الوقت الذي أرادته. ولكن
الثيلة، عليه أن يختار

٥٩١. لفظة متوسطة مقرية : جويدو.

جويدو هذا ما أتينا من أجله.

٥٩٢. كما في ٥٩١. يقف بايس، يخطو، ويومئ بجسده، ظهره نحو
الكاميرا. بايس: بالضبط لقد طلب كونوشيا أن يرسل كل شيء له من
روما... تجارب التصوير القديمة... تجارب التصوير الجديدة...

٥٩٣. لفظة متوسطة مقرية: كونوشيا يقضم أحد أطرافه ويلوح بأوراق
قوائم تجارب التصوير صديقه بايس تجلس بعيداً ببضعه مقاعد
بايس(يعيد)... حتى تلك التي صورت منذ خمسة أشهر. الآن سننظر إليها
ثانية، كل واحدة منها.

٥٩٤. لفظة متوسطة مقرية : بايس

بايس(مخاطباً جويدو) أريدك أن تقول: «هذه هي الصديقة، هذه هي
الزوجة، هذا هو الكاردينال، هذه سراجينا». (يرفع صوته) هل هذا
واضح؟

٥٩٥. كما في ٥٨٨. يلوح جويدو بيديه من فوق رأسه، وكأنما انحنى أمام
رغبة بايس.

بايس(يعيد، بغضب): لا أريد أن أكون مضحكة...

٥٩٦. لفظة متوسطة: أجوستيني، يجلس، يدخن سيجاراً

بايس(يعيد): للسيدة الإيطالية. فوق كل هذا، لا أريدك ...

٥٩٧. لفظة طويلة لمقدمة القاعة من وراء جويدو، كفه في عيّن الأرضية
الأسامية، لفظة متوسطة مقرية، قدمه تهتز بعصبية على ظهر المقعد
أمامه: في البعد، يتمشي بايس في الممر الخنفي والشاشة تلوح من فوقه

بايس... إن تكون الجميع ينتظرون الوقت ليلطفوا عليك الذي الرصاص، لم يعد
لك أصدقاء كثر سواء إلى اليمين أو إلى اليسار. (يرفع صوته ثانية). ولكنني
هنا لأساعدك بأية طريقة ممكنة.

تطفأ الأنوار في القاعة.

٥٩٨ لقطة متوسطة مقربة صورة تالبة لباس مواجهها الشاشة. بابيس: ولكن الإنتاج يجب أن يبدأ وأن يبدأ فوراً. (يسير نحو اليمين، صارخاً باتجاه غرفة العرض) أبدأ التجارب السينمائية! ٥٩٩ لقطة طويلة. الشاشة، طبقاً للصورة الممش المسط عليها ليحل مكانه المستطيل الضوئي المنثني من جهاز العرض، يصاحبه صوت جهاز العرض. هذا الصوت غالباً ما يطلق أثناء التجارب السينمائية بالإضافة إلى ذلك فالأصوات في التجارب السينمائية مسجلة تسجيلاً حسناً وهذا ما يميز بينها وبين الشخصيات الجالسة في القاعة. ٦٠٠ الشاشة: لقطة مقربة لذراعين يحملان المصفقة التي كتب عليها «تجربة سينمائية الأتسة أوليمبيا» صوت رجل (يعيد): تجربة سينمائية الأتسة أوليمبيا.

لقطة بانورامية قصيرة نحو اليسار بينما تصفق المصفقة ثم يزال اللوح، تظهر بانوراما عميقة، مجموعة بدائية: باب إلى اليسار له ضلف زجاجية وإلى اليمين مقعد. في لقطة طويلة. امرأة يمكن رؤيتها عبر الزجاج، تلبس ثوب السفر الخاص بكلاً. جويدو (يعيد): تعالي، أوليمبيا. أوليمبيا: (تدخل وتقف ويدها على مقبض الباب). هل من الضروري أن أغف؟

جويدو (يعيد): نعم. (تغلق الباب ولقطة بانورامية فيه تجمعها نحو اليمين) تصالي وأنت تسترين..... هزي أرباك. (تسير نحو المقعد وتدير ظهرها نحو الكاميرا) ضعي أديانها هناك. (ترمي مجلتها، كتابها ومندليها الأبيض على المقعد) حسناً. والآن اذهبي نحو المرأة (لقطة بانورامية تلتصقها نحو اليمين نحو امرأة طويلة حيث نرى انعكاساً لصورتها وهي تلحق قفازاتها) انظري رضاء عن نفسك. (تستدير، وكأنها تعرض شئها لتلف أسفل ثوبها فوق ركبتها) أشكر رضاء من ذلك. ضوء للعمل يشعل ويطفأ في الخلفية اليمينية.

٦٠١ القاعة: لقطة مقربة للويزا تنظر بتركيز. حريئة جويدو (يعيد): انفضي صدرك (تخضع لويزا عينها) والآن اذهبي إلى التليفون..... بوطه، رجاء (تنظر لويزا إلى أعلى وتبتسم بمواربة) ولكن لا تركضي المامان أنت تركضين؟

بعيداً إلى اليسار، روزيلا تصطحب، تستدير لويزا باتجاهها: ٦٠٢ لقطة مقربة، روزيلا، متسلية بما ترى، تضحك بينها وبين نفسها: أوليمبيا (يعيد): أنا لا أركض.

جويدو (يعيد): اذهبي..... اذهبي حتى العلامة انظري هناك علامة على الأرض هناك.

٦٠٣ الشاشة: تسير أوليمبيا إلى الأسفل في زاوية منخفضة، لقطة متوسطة مقربة إلى لقطة مقربة، تنظر إلى أسفل بحثاً عن العلامة. أوليمبيا (تلتفت للتليفون وتبتسم): مرحباً. رجاء أعطني البواب، من فضلك. جويدو (يعيد): يتكلم وكأنه البواب! هذا هو البواب. ماذا أستطيع أن أفعل من ألك؟ أوليمبيا: ألم. أريد زجاجة من المياه المعدنية... خالية من الغازات. جويدو (يعيد): يتكلم وكأنه البواب! إذن أنت تريدني فوججي.

أوليمبيا: كلا فيوججي... ٦٠٤ القاعة: من زاوية مرتفعة لقطة متوسطة مقربة لجويدو الذي يبدو مكتئباً.

أوليمبيا (يعيد): إنها غازية. يدمن وجهه بقبعة.

جويدو (في التجربة السينمائية، بعيداً، في دور البواب) كلا، يا سيدتي... (كمخرج) انظري في هذا الاتجاه، انظري في هذا الاتجاه (كبوب). ولكن فيوججي هي أقلها غازية. يلفظ كلمة (غازية) بلهجة مضحكة ليسمر من طريقة كلاً في التجارب في الكلام.

أوليمبيا (يعيد): حسناً. أرسل بعضاً منها.. ٦٠٥ القطة طويلة: القاعة، المشاهدون ينظرون إلى الأمام باتجاه الشاشة

أوليمبيا (يعيد):..... فيوججي. بابيس: هل تنفع هذه، يا جويدو؟

صوت الجهاز الطنان، مثل ذلك الذي سمع في اللقطات ٣٣، ١١٧ كونوشيا عليه أن يقر لأنها مسافرة إلى انيلترا أجوستيني (يعيد): إنها ستفاد في الأسبوع القادم، يا جويدو

صديقة بابيس ولكن من هذه؟

بابيس (مخاطباً صديقه) اسكتي (مخاطباً جويدو). أأنت تفضل هذه؟ ٦٠٦ لقطة متوسطة من زاوية منخفضة: جويدو يتلو مقتضياً في مقعد، ثم يضحى، متشبهاً أن يكون في مكان آخر. خلال ما تبقى من التجارب السينمائية، نسمع بين الفينة والأخرى أصوات رجال (غالباً صوت سيوترازيني معلناً، بشكل غير واضح، اسم المشترك ورقم التجربة، داعياً الجميع للصمت والكاميرا لأن تتحرك.

بابيس (يعيد): هذه شخصية هامة من المفروض أن تكون جذابة بشكل فوري، أليس هذا حقياً، يا جويدو. يبدو على جويدو كأنه فأتكت قلة الراحة.

٦٠٧ الشاشة: من الخلف، لقطة متوسطة لمعلمة شفاء، ذات شعر أملس، تلبس ثوباً أسود خالي من الزخرفة. إنها تقوم بتجربة أداء لدور لويزا. جويدو (يعيد): أمتة..... إجلسي... تخاطبها بأنك مرهقة (سيجارة) يدها، تستدير، مواجه الكاميرا، تجلس إلى مائدة قهوة معدنية عليها مشروب، كما المائدة في ٤٩٢-٥٠٨. الشخصية لأمراً فقد رغبته في الصراع. لقد توقفت عن الصراع لأن..... قولي السطر (تتحرك الكاميرا لتصل إلى لقطة مقربة) الممثلة التي تأخذ دور لويزا: دون توقف؟ جويدو (يعيد): آه، نعم. بدون توقف.

تتوقف الممثلة لتركن.

الممثلة بدور لويزا: أنا التي أقدم لك العربة الثامنة. على أي حال، أنا لا أناسيك هكذا. أنا مصدر إزعاج لك. تستدير مبتعدة.

٦٠٨ القاعة: لقطة مقربة متوسطة للويزا تنظر إلى الشاشة، تترض أظافرها. في يمين القاعة الأسامية، صديقها، إلى اليسار في لقطة متوسطة.

الممثلة في دور لويزا (يعيد): رجاء فكر جيداً في الموضوع. أشعر وكأنني عبء

صديق لويزا: أي واحدة هي؟ ما المفترض أن تفعل؟

لويزا: ألا تستطيع التخمين؟ إنها الزوجة. جويدو (يعيد) يخاطب الممثلة التي تقوم بالتجربة: استرخي، أنت بين أصدقاء، كنت تعرفين الأسطر جيداً عندما كان يتم تليفك بينما تخفي لويزا إلى الأمام تبثت عن سيجارة، تظهر روزيلا خلفها، الناحية اليمنى من الإطار.

روزيلا: هم، مع ذلك، إنها من النوع العجيب ليست كذلك؟ حساسة، ألا تعتقدن ذلك؟

لويزا (تنظر إلى الشاشة وهي تمد يدها باتجاه روزيلا): أعطني سيجارة روزيلا: لم يعد عندي المزيد (تستدير نحو اليمين) أنريكو، احتاج لبعض

المؤونة. تسند روزيلا ظهورها إلى الخلف: يركض أنريكو مسرعاً ويقدم بحماس عليه سجانر مفتوحة.

أنريكو: هاه سيجار؟

لوزيا: روزيلا، وصديق لوزيا، يأخذون سجانر.

لوزيا: شكر.

أنريكو: تفضلني دائماً.

جويدو (بعيداً، تجربة سينمائية)... خذها من النص، (لأنني لا أستطيع

الاستمرار على هذا الحال بعد اليوم) حركة

المعلقة في دور لوزيا (بعيداً): لأنني لا أستطيع الاستمرار على هذا الحال.

جويدو (بعيداً، هو نفسه، في تجربة سينمائية، يرفع صوته): حسناً، دعنا

نسمعها، قل لي كيف يجدر بي أن أتصرف.

يخرج أنريكو من الإطار ويعود إلى مقدمه.

٦٠٩ الشاشة لقطة مقرّبة للمعلقة التي تقوم بدور لوزيا.

المعلقة بدور لوزيا مثل واحد يحلف أنه يقول الحقيقة وهو لا يفعل... كل

يوم، مراراً وتكراراً.

هذا يكفي... ما تظن هو أقل المسائل أهمية. لا نعرف بتاتاً... بتاتاً... يتأتى.

٦١٠ القاعة: لقطة متوسطة مقرّبة لجويدو يميل على ظهر المقعد المجاور

له، ويده سيجار، وجهه يخفتي جزئياً في الظلال.

المعلقة في دور لوزيا (بعيداً): بمجرد أن أعرف الحقيقة، ليس فقط عن

الأشياء غير المهمة. (يتكى) جويدو، إلى الأمام.

جويدو (يهمس، وهو يعرف أن لوزيا لا تستطيع سماعه) لوزيا، أحبك.

٦١١ كما في ٦٠٩

المعلقة في دور لوزيا إن الكذب مثل التنفس بالنسبة لك.

جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية) أعودي نك، من فضلك.

المعلقة في دور لوزيا (تخفص صوته قليلاً) الكذب مثل التنفس بالنسبة

لك

٦١٢ القاعة: لقطة متوسطة مقرّبة لصديق لوزيا، وشقيقة لوزيا، وروزيلا

وقد وضعت ركبتيها بمحاذاة كرسي أمامها.

صديقة لوزيا: أه، بالها من أعصاب قوية؟

تستدير نحو اليمين، وتظن باتجاه لوزيا.

جويدو (بعيداً، مخاطباً المعلقة التي تجري الاختبار السينمائي): الآن قفي

ثانية. اجعلي تعبيرك قاسياً، عدائياً (مخاطباً سيزارينو). دعني أرى

السيزارينو

سيزارينو (بعيداً، في التجربة السينمائية) خذ، يا جويدو

شقيقة لوزيا (تنظر مباشرة باتجاه لوزيا، ثم تنحني إلى الأمام، ثم تتكلم

في أن الصديقة) كل كل هذا مأخوذ من حياتها.

صديقة لوزيا طبعاً

لقطة بانورامية نحو اليمين: الآن لا يرى سوى روزيلا ولوزيا في الإطار.

تنظر لوزيا: وقد تجمعت من الصمت، تلعب بصبوية في ياقة قميصها.

روزيلا (مسورة): أه، هذه هي الأميرة. أعرفها.

جويدو (بعيداً مخاطباً المعلقة التي تجري التجربة السينمائية): أعيدني

هذا السطر

«لماذا ألست الآن لوحدي؟»

المعلقة في دور لوزيا (بعيداً): لماذا ألست الآن لوحدي؟

٦١٣ لقطة مقرّبة: المعلقة في دور لوزيا

المعلقة في دور لوزيا: ماذا تعطيني؟ ما الذي أمل الحصول عليه؟

جويدو (بعيداً، مخاطباً في الاختبار السينمائي): انظري إلى هذا. الآن

ضعي نظارتك. (تضع نظارتها) أعيدني هذا السطر الأخير، «لماذا ألست

الآن لوحدي؟» يا أنسة، عليك أن تقوليه

٦١٤ القاعة: لقطة متوسطة مقرّبة لأنريكو، الجدي المظهر

جويدو (بعيداً، مخاطباً المعلقة في الاختبار السينمائي):... عدائياً،

طبعاً، ولكن أيضاً بمرارة عجيقة قال...

٦١٥ لقطة مقرّبة: لوزيا تأخذ مجرة من سيجارتها

جويدو (بعيداً، مخاطباً، للمعلقة في الاختبار السينمائي): «تعالي الآن. لا

يمكن أن تكوني فعلاً راغبة بالانفصال، هل حقيقة تريد أن تكوني

لوحدة؟

(خافضاً صوته). ولكن سأفككك تريد أن تخفلي لوحدة؟ وتجيبي

أنت، «لماذا ألست أنا لوحدي الآن؟» لا تخافي، تابعي.

لقطة بانورامية نحو اليسار حيث شقيقة لوزيا وروزيلا التي تنظر

باتجاه لوزيا، ثم نحو المعلقة.

٦١٦ لقطة طويلة: جويدو ودومين

بايس (بعيداً). جويدو، ليس هناك من شك حول مقدرة هذه المعلقة.

المعلقة في دور لوزيا (بعيداً): «لماذا ألست الآن لوحدي؟».

بايس (بعيداً): إنها متنازعة.

يفرد جويدو نراعيه بحركة ترحي بعدم التأكد ثم يدفن وجهه بين يديه

المعلقة في دور لوزيا (بعيداً): ماذا تعطيني؟ ما الذي تأمل في الحصول

عليه؟

بايس (بعيداً): جويدو!

٦١٧ لقطة متوسطة: ظهر كوتوشيا، لقطة جانبية لبايس وهو يعبر عن

ارتباكها، صديقتها في الخلفية اليميني.

كوتوشيا (يرفع يده وأصابعه مفروقة): هذا الأمر مستمر منذ خمسة أشهر

صديقة بايس (تلمع كوب الأيس كريم): ولكنهم جميعاً كبار في السن.

بايس (واضعا أصبعه في فمه): إشي!

٦١٨ شاشة: لقطة مقرّبة للمعلقة الثانية التي تقوم بتجربة لدور كارلا.

على التليفون.

(فيما يتبقى من هذا المشهد، فسوف يشار إلى السمات المختلفة في

التجربة بـ كارلا الثانية، كارلا الثالثة، سراجينا الأولى، إلخ.)

كارلا الثانية: ولكن فوجي مجاه غارزة.

جويدو (بعيداً، يتكلم بدور البواب): كلا، هي أفوجي هي الأقل غارزة..

٦١٩ لقطة متوسطة مقرّبة: تنظر لوزيا إلى ساعتها، ثم إلى أعلى نحو

الشاشة جويدو (بعيداً، يتكلم بدور البواب):... من المياه المعدنية

(مخاطباً فريق العمل) الصوت!

كارلا الثانية (بعيداً): حسناً أرسل الفوجي

تقتادب لوزيا وتفرغ عينيهما.

جويدو (بعيداً، في الاختبار السينمائي). ضع التليفون مكانه.

سيزارينو (بعيداً، في الاختبار السينمائي): اختبار السينمائي، يا أنسة

أوليمبيا.

٦٢٠ لقطة مقرّبة: بايس.

بايس: ما رأيك بهذه، يا جويدو؟

جويدو (بعيداً، في الاختبار السينمائي). أعيدوها، بطريقة أكثر إغراءً

أكثر...

أوليمبيا (بعيداً). تعرف أنه لشيء خطير...

٦٢١ لقطة بانورامية تتبع لوزيا في لقطة طويلة وهي تتجه نحو اليسار،

عبر ممر خارجي نحو باب خروج على مستوى جويدو. لقطة بانورامية

نحو اليسار حيث يوجد جويديو الذي يلاحظ خروجها عبر الستائر
أوليبيدا (بعيدا)... أن تتركني لوحدي.

جويديو (بعيدا): في الاختبار السينمائي، يقوم بدور نفسه) أه، حقاً لماذا؟
ما الذي تفعله؟

أوليبيدا (بعيدا): هل يجب أن أعيدها؟

جويديو (بعيدا): في الاختبار السينمائي: كلا، كلا، كلا، اترك الهاتف (تتحرك
الكاميرا إلى الداخل نحو لقطة متوسطة مقربة بينما يأخذ جويديو مجة من
سيجارتته، شدي راسك قليلاً إلى هذه الناحية (ينفض ليتبع لويزا) راتح يا
أوليبيدا، قطع.

٦٢٢. من منظور جويديو تتحرك الكاميرا عبر باب الخروج تتبع لويزا في
الرواق، للقطة طويلة، وهي تسير بعيداً عن الكاميرا.

جويديو (بعيدا): لويزا! (تستدير وتواجه إلى الأمام باتجاه جويديو)
لويزا أين أنت ذاهبة؟

لويزا: أنا نائمة. أنا ذاهبة إلى الفندق. مساء الخير يا جويديو.

تبدأ في الخروج من يسار الإطار.

جويديو (بعيدا): انتظري دقيقة، اسمعي.

تقف، تنظر، إلى اللفاف باتجاهه.

باحة دار العرض، ليلاً.

٦٢٣. لقطة طويلة: يدخل جويديو عبر
ستائر باب الخروج.

جويديو: ما الذي جرى؟ ما الذي حدث؟

لويزا (بعيدا): لم يحدث شيء. لا يحدث

شيء إطلاقاً بينك وبينني.

جويديو: هل هناك ما أثار غضبك في

الاختبار السينمائي: إنه مجرد فيلم.

٦٢٤. لقطة مقربة: لويزا

لويزا: أوه، أعرف أكثر من أي شخص آخر

أنه مجرد فيلم، وأنه خيال و... كذبة

أخرى، حتى لو وضعت.

٦٢٥. لقطة بانورامية لجويديو وهو

يتحرك باتجاه لويزا، في لقطة متوسطة

مقربة.

لويزا (بعيدا):... كل متاً فيها.

جويديو: لويزا...

لويزا (بعيدا): ترفع صوتها بنغص: ولكن كما يلائمك! (لقطة بانورامية

نحو اليمين بينما يلبس جويديو مكتباً على السلالم، الحقيبة هي شيء

آخر كلياً. وأنا الوحيدة التي تعرفها.

٦٢٦. كما في ٦٢٤.

لويزا: أنت فقط مسحوظ. لأنني إن أكون بلا حياة لأبوح بها كما تفعل أنت.

(تنظر نحو بازيروا وتبدأ في السور بعيداً) ولكن قم بفعلها...

اصنع فيلمك.

جويديو (بعيدا): كلا، إن أصنعه

تسير لويزا الآن بعيداً عن الكاميرا، في الربة، لقطة متوسطة.

لويزا: أطلق العنان لنفسك.

٦٢٧. كما في ٦٢٥.

لويزا (بعيدا):... اصنع نفسك على قفالك...

جويديو: كلا إن أقوم بهذا الصنع.

لويزا (بعيدا):... اجعل كل من يراك يظن أنك رائعا؟

٦٢٨. لقطة طويلة: لويزا تقف في الربة، تنظر إلى اللفاف باتجاه جويديو

لويزا (بازيزروا بالي): ماذا عندك لتقوله للآخرين، أنت التي لم تتمكن
إطلاقاً من قول الحقيقة لأكثر إنسان متقصص به، للمرأة التي كبرت

وشاخت بجانيه.

جويديو (بعيدا): لويزا، لا تكوني...

٦٢٩. لقطة مقربة: لويزا.

جويديو (بعيدا): ميلودرامية لويزا.

لويزا: (تتوقف ثم يدهو أكثر) أصعب في استماعتك لي إلى هذا.

كنا بصاحبة إلى... خلاصة. وبإمكانك التأكد من أنني لن أعود

بإستماعك الذهاب إلى الجحيم مباشرة.

تخرج نحو اليمين.

٦٣٠. كما في ٦٢٧. صوت خطوات لويزا. يقف جويديو لقطة بانورامية

تتبعه نحو اليسار باتجاه الستائر التي تؤدي إلى القاعة.

يسمع صوت الجرس الطنان: يرمي سيجارته ويذهب عبر الستائر. يسمع

صوت شخص يغني لمن سراجينا.

قاعة العرض السينمائية، ليلاً.

٦٣١. لقطة متوسطة مقربة: جويديو

يستعيد مقعده، مكتباً، يهز رأسه ضحواً

بعيداً، لمن سراجينا.

جويديو (بعيدا): في اختبار سينمائي)

أقطع!

٦٣٢. شاشة: لقطة طويلة. في صورة ظلية

على اليمين، أولاً سراجينا: مركز، حامل

سواد كهريسي، وشرايط مبعثرة على

الأرض.

جويديو (بعيدا): في اختبار سينمائي)

تسعال: الآن! أركضسي! أسرعسي

أركضسي! أركضسي! أركضسي.

لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع سراجينا

الأولى وهي تنحدر وراء المرأة الطويلة

بطولها، حيث أعجبت أوليبيدا بنفسها، في الأرضية الأمامية، صبي،

ظهوره إلى الكاميرا، يلبس القبة الكاب التي كان جويديو يلبسها في حادثة

سراجينا.

رجل (بعيدا): طلب منك الرئيس أن تجري!

تدخل سراجينا الأولى في لقطة متوسطة مقربة وهي تشد شالها إلى

جسدها وتمضغ اللسان.

جويديو (بعيدا): في تجربة سينمائية: أنت! أبقى ساكناً!

٦٣٣. القاعة: لقطة مقربة لجويديو، ينهضي إلى الأمام، ينظر إلى أعلى نحو

الشاشة، ثم يستدير عائداً يقف، يدهن رأسه بين ذراعيه.

جويديو (بعيدا): في تجربة سينمائية: إرم هذا الأبله خارجاً! (مخاطباً

سراجينا رقم واحد) الآن غني.

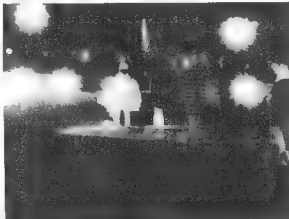
صوت مختلف يهده في القاعة.

٦٣٤. بعيداً الصوت يستمر. لقطة متوسطة: المحاسب، كونوشيا، بايس

وصديقة بايس، يجلسون في صف واحد. حركة كاميرا خفيفة ولقطة

بانورامية نحو اليمين بينما ينفض كونوشيا، بايس يقرع أمام بايس

ليديه بعض الأوراق.



كونوشيا، يا سيدى، قد تعتقد بوجود خفة في رأسى، ولكن الأرقام... الأرقام... جميعها مدونة هنا.

يضع بايس نظارته وينظر إلى الأرقام.

٦٢٥. شاشة: سراجينا الثانية تجلس على سلال ماء، أمام الأبواب الزجاجية، في لقطة طويلة ظلية.

بايس (بعيداً): كلا، لن أضع هذا مطلقاً، ولا خلال مليون سنة! كونوشيا، يبدو أن رأسك بدأ يخف.

تتحرك الكاميرا إلى الداخل بزوايا مرتفعة للقطعة متوسطة مقربة لسراجينا الثانية، تأكل من أحد الأطباق. وجهها فقط، ذراعها وقايل من شعرها، ويمكن رؤية الطبق في الظلال العميقة

جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية، يلعب دور نفسه وهو طالب في المدرسة، بهمس: سراجينا، انظري، لدينا المال! سراجينا، الروميا، الروميا!

٦٢٦. قاعة. لقطة متوسطة مقربة لبائس يستدير باتجاه جويدو، صوت الطنانة.

بائس: جويدو، قل شيئاً!

٦٢٧. لقطة مقربة: جويدو ينحني إلى الأمام مرة ثانية. في التجربة السينمائية يتكلم بصوت غير مسمع.

بائس (بعيداً، بانزعاج شديد): رجاء! (ينفض جويدو وكأنه مغادر) وهذه، يا جويدو؟ (يجلس مرة ثانية) بصراحة أعجبني التي قبلها. إنها نياويليان ليست كذلك يا كونوشيا

جويدو (يتكلم مع لوبز الثانية): ولكن ألا تستطيعين رؤية ذلك أنا..... أنا ألتعلم

٦٢٨. (يدين رأسه بين يديه) أنا ألتعلم

٦٢٨. شاشة: لقطة مقربة لكارلا الثانية، على الهاتف.

كارلا الثانية (بعيداً): متى ستأتين؟ نعتبت من الانتظار

٦٢٩. لقطة مقربة: كارلا الرابعة، على الهاتف.

جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي، يمسد أواصره): أنظري مباشرة نحوى! كارلا الرابعة (بصوت عالي النبرة، مثقل): لا تتركني وحدي!

تعلم أن هذا خطير.

جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية) استديري!

٦٤٠. لقطة مقربة كارلا الثالثة، على الهاتف.

كارلا الثالثة (بصوت منخفض النبرة مليئاً): لا تتركني لوحدي! تعرف أن هذا خطير، يا عزيزي

جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية: انظري إلى هنا

٦٤١. لقطة مقربة: كارلا الخامسة على التليفون.

كارلا الخامسة (تنهي نوعاً من التهديد): لماذا لا تأتي مباشرة؟ أنت تتركني انتظر، تعلم أنني عندما اضطر للانتظار يكون أمراً خطيراً!

٦٤٢. لقطة مقربة: ينظر جويدو إلى الأمام بين يديه، ثم يخفي عينيه خلفهما

جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية، بغضب متزايد): أعلى، أعلى، أعلى!

٦٤٣. شاشة لقطة مقربة لمروحة طويلة يروح بها الرئيس

٦٤٤. في اللقطة ٦٤٣-٦٤٨ هناك أصوات ضوضاء، وصوت الطنانة الرئيسي المعاد، وصوت آلة العرض المضخم.

جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية): أيتها الكونتيسة... امشي... تعال! عندما

تنزع المروحة بعيداً نرى، في لقطة مطولة، امرأة تلبس ملابس خاصة

بالكاردينال. عند منتصف المسافة، الباب الزجاجي ورجلين في الخلفية

كفف جويدو في الفسحة الأمامية. بعد ذلك يدخل الإطار ويذهب لأخذ

ذراع الكاردينال، مشيراً إلى المكان الذي يجب السير فيه، إلى الأمام يمينا جويدو (في اختبار سينمائي): قلت لك أن تسير، اتبع الخط المرسوم... الكونتيسة التي تقوم بتجربة دور الكاردينال (جاهزة للبدء): لا تلمسني بيديك!

جويدو (في اختبار سينمائي): انهض في هذا الاتجاه.

٦٤٤. لقطة مقربة: ثلاثة أرواح لقطة جانبية لإحدى الكارلات الثلاث ورأسها محنى إلى الخلف، تضحك بصوت أجش. لوحة تصفيق مكتوب عليها «مساء مضى» توضع على كتفها، تسحب لتوضع أمام وجهها

٦٤٥. لقطة طويلة: الشكل المعد الكونتيسة تقوم بتجربة دور الكاردينال، تقف على خشبة مسرح دوار، وقد دار الآن: بعض العمال في صورة ظلية

في الفسحة الأمامية، لوحة تصفيق مختلفة «مساء مضى» ادخلت في أسفل الإطار.

٦٤٦. لقطة متوسطة في زاوية منخفضة لسراجينا الثالثة.

جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي): اكشفي عن كتفك بسرعة. تنزع القمص عن كتفها

جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي، كتلميذ مدرسة): وسراجينا...

٦٤٧. لقطة مقربة (إحدى الكارلات تسير إلى الأمام.

جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي كتلميذ مدرسة)... معنا المال سراجينا معنا المال.

٦٤٨. لقطة متوسطة مقربة من زاوية منخفضة: الكونتيسة تقوم باختبار سينمائي لدور الكاردينال، أن تعد مرتدية التاج، وهي تستدير.

جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي) توقف. هذا حسن.

٦٤٩. لقطة متوسطة مقربة لروبين وقد نادى عليه شيء من الحيرة جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي): هل كان ذلك حسناً؟

٦٥٠. شاشة لقطة مقربة للمروحة من زاوية منخفضة جداً عندما تنزع بعيداً نرى، في لقطة مطولة، سقف خشبة مسرح الصوت

٦٥١. قاعة. لقطة متوسطة مقربة لبائس وهو يدين

بائس (مخاطباً روزيللا): وما رأيك؟ بسرعة، انظري! اهذه الديمقراطية

قولي شيئاً! إذا لم يتكلم هو فلربما تقولين أنت شيئاً (تستدير بعيداً، وتقوم بلقطة خاطئة للكلمة خسو فرنسية) أي، اكري بلو

٦٥٢. لقطة بانورامية تتبع وكيل كلوديا وهو يسير باتجاه جويدو في لقطة متوسطة، ينحني نحو جويدو في لقطة مقربة. شريط صوت التجارب

السينمائية. غناء المعشلات اللواتي يجرين دور سراجينا. توجبات جويدو (آلة العرض، ألي - يستمر عرض، نعم، نعم

٦٥٤. وكيل كلوديا، لا تحاول الاختباء. نستطيع العثور عليك في أي مكان، كيف حاله؟

جويدو - مرحبا.

لقطة بانورامية تستمر بينما بينما يستدير جويدو، وهو مازال في لقطة مقربة، باتجاه وجه الوكيل الصحفي كلوديا الملاصق لوجهه

وكيل كلوديا الصحفي: أنا أدعى كونيشي، من مكتب دعاية كلوديا: لند تقابلنا منذ خمسة عشر عاماً. هل تذكرني؟

جويدو (مطأطأ برأسه): نعم، نعم

الوكيل كلوديا الصحفي (ينظر يساراً، خلف جويدو): انظرا! إنها هنا جويدو (ينظر إلى اليسار). أين هي الآن؟

٦٥٣. لقطة مطولة من زاوية منخفضة، ظهر القاعة، من منظور جويدو، امرأة شابة تنفذ الألبوس، مسكوتية كلوديا، تأخذ معها في الصف

الظلي كلوديا تلبس ثوباً تطلت رقبتها بربش التمام، تظهر بصورة ظلية

يغفل اللون المبتقن من باب الخروج، ضوء آلة العرض يفرق الجزء الأعلى من الإطار.

٦٥٤ لفظة متوسطة مقرّبة، من الصف خلفهم، للوكيل الصحفي كلوديا، لحود، وكيل كلوديا وقد استداروا في مقاعدهم، ينظرون باتجاهها. بعيدا عن الكاميرا يبقى جويدو في لفظة متوسطة مقرّبة وهو يقف.

جويدو (ينظر إلى اليمين): من فضلك سامحاني. لفظة بانورامية تتبع جويدو نحو العمر ثم إلى أعلى السلالم باتجاه كلوديا

٦٥٥ لفظة متوسطة : كلوديا وهي تقف في لفظة جانبية، تنظر باتجاه الشاشة، وسكرتيرتها تجلس أمامها. تنهض السكرتيرة وتنظر باتجاه حودو

سكرتيرة كلوديا (بالإنجليزية) إنه يباديك.

تنظر كلوديا باتجاه جويدو، تتحرك الكاميرا إلى الأمام قليلا وهي تسير في لفظة متوسطة مقرّبة، ابتساما واسعة على وجهها، وشعرها مضاء بتوجيه بغض نور آلة العرض.

جويدو (بعيدا، بعيدة، شديدة) كلوديا!

كلوديا : كيف حالك؟

جويدو (بعيدا): حسنا. وأنت؟ (يتوقف، يضحك قليلا). وهكذا أخيرا جئت !

هل نذهب إلى الخارج؟

تتحرك الكاميرا لتتبع كلوديا وهي تستدير وتسير باتجاه سكرتيرتها.

كلوديا: اود أن تتعرف على كارولين، سكرتيرتي.

تستدير كلوديا إلى الخلف نحو جويدو بينما تسير كارولين في لفظة متوسطة مقرّبة

جويدو (بعيدا): نعم.

سكرتيرة كلوديا أنا سعيدة بلقاذك.

جويدو (بعيدا): ولكنني أُرغب في مكالمتك على انفراد.

سكرتيرة كلوديا من اليسار، لفظة بانورامية تتبع كلوديا وهي تصعد بضع درجات في السلم وخارج الباب.

سلام تودى إلى الشارع، ليلا

٦٥٦ لفظة متوسطة مقرّبة: تتحرك الكاميرا باتجاه كلوديا وهي تسير أسفل الدرج

كلوديا: متى نبدأ بالتصوير؟

جويدو (بعيدا): سريعا..... سريعا جدا.

تتوقف عند أسفل الدرج، تنظر إلى أعلى باتجاه جويدو.

كلوديا: لكن ما هو الدور الذي سأقوم به؟

موسيقى الأوركسترا في الساحة العامة، خارجا، تعزف «القمح الأزرق».

جويدو (بعيدا): إيه؟ (تضحك). سأقول لك كل شيء فيما بعد. لفظة

بانورامية تتبع كلوديا نحو الشارع.

كلوديا : أنا سعيدة جدا لعملي معك.....

الشارع ليلا

٦٥٧ لفظة متوسطة مقرّبة - لفظة متوسطة : تتحرك الكاميرا لتتبع كلوديا وهي تسير حول مقدمة سيارتها.

كلوديا..... وأمل أن أكون ذات فائدة لك. ولكنني أريد أن أعرف كل شيء.

تتحرك الكاميرا نحو اليمين فتظهرها على باب السيارة) إلى أين نذهب الآن؟

لفظة بانورامية نحو اليسار ثم حركة عامودية إلى أسفل وهي تدخل إلى مقعد السائق.

٦٥٨ لفظة متوسطة : من الخارج عبر نافذة السيارة، كلوديا في الأرضية الأسامية، تنظر نحو جويدو وهو يدخل السيارة. تتحرك الكاميرا أقرب فأقرب.

كلوديا حسنا؟

جويدو (ينظر إليها، يتوقف، ثم يشير إلى الأمام): من هنا.

٦٥٩ لفظة طويلة الشارع. لفظة بانورامية نحو اليمين تتبع السيارة وهي تقترب، تتحرك إلى اليمين في لفظة متوسطة، ثم تنطلق بعيدا إلى الشارع متجاوزة صفا من السيارات المتوقفة نحو إشارة ضوئية ترسل وميضاً، ثم مرة ثانية في لفظة طويلة، تستدير نحو اليمين.

نرى لفظة وجيزة امرأة كهلة تدخن سيجارة وتسير في الشارع تماما.

يتحركون بسيارة كلوديا. ليلا

طوال هذا المشهد شعاع من الضوء المنبعث من الشارع يضيء عيني جويدو وجبهته. ينظر باتجاه كلوديا، ثم إلى الأسفل أو إلى الأمام مباشرة، ويأخذ بين الفترة والأخرى مجة من سيجارته. تظهر كلوديا وهي تنظر نحو جويدو ثم نحو الطريق في ثلاثة أرباع الصورة الجانبية، وجهها يوميض إشارة فيتلألأ في الليل الأسود. هنالك إضاءة صغرى بما هو موجود خلف نوافذ السيارة. المحادثة يتكرر فيها التوقف، وتغييرات الوجه الناتجة عن ردود الفعل

٦٦٠ لفظة متوسطة مقرّبة: جويدو: تتوقف الموسيقى.

جويدو: كم أنت جميلة! تشعرني بالحب. تجلّبن قلبي يضرب ككلميد المنردة.

٦٦١ لفظة مقرّبة: كلوديا.

جويدو (بعيدا): أنت لا تصدقيني، أليس كذلك؟ توحي لي بالاحترام

الصالح العميق! ياكلوديا! من تحبين أنت؟ من الرجل الذي في حياتك؟ من الذي تهتمين به؟

كلوديا (تضحك) أنت

٦٦٢ لفظة مقرّبة جويدو

جويدو لقد جئت في الوقت المناسب. لمانا يتيسر هكذا؟

٦٦٣ كما في ٦٦١. تضحك كلوديا مرة ثانية.

جويدو (بعيدا) لا يمكنني التأكد إرا ما كنت فعلا تنفقيني، تسامحيني أم تغيبطيني.

كلوديا: أنا أسمع فقط قلت أنك تريد التحدث معي، تخبرني عن الفيلم. لا أعرف شيئا عنه.

٦٦٤ كما في ٦٦٢. توقف طويل غير عادي.

جويدو (يتكلم بسرعة متزايدة). هل باستطاعتك أن تنحلي عن كل شيء. وتبدئي الحياة مرة ثانية... تختاري شيئا، شيئا واحدا فقط، وتكوني مخلصه لـ... تجعلي الشيء الذي يعطي معنى لحياتك... شيئا يضمن كل شيء أقرب... الذي سيجعل هو كل شيء ولاشيء سواه لمجرد إيمانك غير المحدود به؟ هل تستطيعين فعل ذلك؟ قولي... إذا ما طلبت منك.....

٦٦٥ كما في ٦٦٣.

جويدو (بعيدا). كلوديا

كلوديا إلى أين نحن ناهيون؟ لا أعرف الطريق. وماذا عنك؟

هل تستطيع أنت؟

صوت خريبر هاء

جويدو(بعيدا) الينابيع....

٦٦٦ لفظة متوسطة مقرّبة: لجويدو، بدا كلوديا على المقود في الفسحة الأمامية.

جويدو: ... لا بد أن يكون قريباً. اسمعي. حاولي أن تستديري نحوي هنا. تدير المقود.

٦٦٧ لقطة مقرية: جويدو.

جويدو. كلا هذا الرجل لا يستطيع يريد وضع يده على كل شيء، ويلتهم كل شيء. لا يستطيع أن يعطني شيئاً. بيدل اتجاهه كل يوم....

٦٦٨. كما في ٦٦٥. كلوديا الآن جادة. جويدو (يعيد): ... خوفاً من أن يخطئ الطريق للصحيح وهو على وشك الموت، ينزف حتى الموت.

كلوديا: وهل ينتهي الفيلم هكذا؟ جويدو (يعيد): كلا، هو يبدأ هناك. ثم يقابل الفتاة عند النبع. إنها إحدى الفتيات....

٦٦٩. كما في ٦٦٧. الجواني يسكن المياء الشافية، إنها جميلة... شابة وعجوز... طولة ومع ذلك امرأة... أصيلة... مشعة لا شك أن فيها يمكن خلاصه

٦٧٠. كما في ٦٦٨. كلوديا بصورة جانبية مثالية، مبهرة عن وجهة نظر جويدو، ثم تنظر في اتجاه جويدو.

جويدو (يعيد): سوف تلمسين اللون الأبيض. ستركين شرك مسترسلاً هكذا، كما هو الحال الآن بالضبط.

باحة مبنى قديم، ليلاً. ٦٧١ لقطة بانورامية ميمناً، وتتحرك للكاميرا إلى الأمام لتلتحم أضواء السيارات التي تدور وهي تتلاعب على حافة المبنى في الواجهة ثم نحو عمق الملعب.

٦٧٢. لقطة متوسطة: كلوديا، ميمناً مضبوطة إضاءة مبهرة عبر الزجاج الأمامي، جويدو، يساراً في الظل. صفير الريح لأد مكان صوت محرك السيارة

جويدو. اطلني نور السيارة باحة مبنى قديم، خيال جويدو الجامح ليلاً.

٦٧٣. مثل باقي مشاهد الفيلم، فلا صوت هناك. ترفع الكاميرا نحو واجهة المبنى المظلمة باتجاه سادفة مبهرة الضوء في أحد الطوابق العلوية. في لقطة متوسطة، تظهر كلوديا، تلبس فستاناً أبيض كما كانت في المشهد الأول عند الإنابه، ٤٣-٤٩، وخلال أحلام جويدو في غرفة نومه، ٣٠٤-٣١٥، تأخذ مصباحاً من حافة الشباك. تدير ظهرها نحو

الكاميرا وتسير نحو الغرفة المشعة ٦٧٤. لقطة طويلة. كلوديا، حافية، تمر عبر الممر نحو الباحة. تحمل المصباح.

لقطة بانورامية نحو اليمين تتبعها وهي تمشي بحركاتها الراقصة الخاصة التي مشت بها في مشاهد الأحلام الأخرى. تضع المصباح على المائدة المجهز لاثنتين في منتصف الباحة. إنها مضادة بشكل مباشر من الأعلى بواسطة ضوء كشاف.

٦٧٥. لقطة متوسطة مقرية: كلوديا تنظر إلى الأسفل نحو المائدة. لقطة بانورامية تتبعها وهي تتحرك نحو اليسار، لتراقب بوضوح قرتيب مكان ما، ثم يمينا لتراقب غيره. تنظر إلى أعلى، تبسم، ثم تتحرك ثانية نحو اليسار.

ساحة مبنى قديم، ليلاً ٦٧٦. لقطة طويلة: الباحة، الآن بدون المائدة وكلوديا، يعود صوت صفير الريح. تتحرك الكاميرا قليلاً نحو الخلف.

٦٧٧. لقطة مقرية: كلوديا في لقطة جانبية، تجلس في السيارة كالمسابق

كلوديا: ولم ماذا؟

صوت باب جويدو يفتح ويغلق. تستدير كلوديا: تملق متتبعه خطأ نحو اليمين. نسمع صوت خطوات قديمة.

٦٧٨. لقطة طويلة: تتحرك للكاميرا متتبعه جويدو وهو يسير بعيداً عن الكاميرا، في الباحة، يلبس سترته.

٦٧٩. لقطة متوسطة: جويدو، ظهره نحو الكاميرا يتوقف، ينظر حوله ٦٨٠. لقطة متوسطة: كلوديا تسير إلى الأمام، ملفوفة بشالها الرقيق كالمشاش رأسها منحني السيارة في الخلفية.

كلوديا: دعنا نترك هذا المكان. ٦٨١. كما في ٦٧٩.

كلوديا (يعيد): هذا المكان يخيفني. إنه لا.... ٦٨٢. كما في ٦٨٠. كلوديا تنظر إلى أعلى.

كلوديا: يبدو حقيقيا جويدو (يعيد): أنا أحبه كثيراً. ليس ذلك قريباً؟

تبتسم كلوديا، تضحك، تسير نحو اليمين، ظهرها نحو الكاميرا. كلوديا: لم أفهم تقريباً أي شيء عن القصة التي رويتها لي.

(لقد وصلت الآن إلى جانب الباحة وهي في لقطة طويلة) أسمع، رج كهناب. كما تصفه أنت... إنه لا يجب أجاد. (تتكى إلى الحائط في الظلال

الملاصقة للممر الباهر النور، وتستدير وجهها إلى الأمام.)... لا أد سيعبر بأسر تجاهه، كما تلمح (تتحرك نحو اليمين وتجلس على حافة الباب) أساساً. الضأ خطأ.

٦٨٣. لقطة مقرية: جويدو، رأسه منحني إلى الأمام، قبعة السوداء الكبيرة تغطي وجهه.

كلوديا (يعيد): ما اللق الذي يملكه ليقول أي شيء من الآخرين؟ ينظر جويدو إلى أعلى.

جويدو: ألا تعتقدين أنني أعرف ذلك؟ ٦٨٤. لقطة متوسطة: تجلس كلوديا على الصافة، رأسها على ركبتيه

وعيناها المزمزة يبرش النعناع ملقطة بشكل متواز على جانبيها. جويدو (يعيد): أنت ملة قليلاً، مثل كل الآخرين!

كلوديا (تنظر إلى أعلى، ضاحكة) أه، إذا أنت لا تريد أي نقد مطلقاً. تبدو مضحكاً في تلك اللقعة الكبيرة البشعة- تماماً مثل رجل عجوز

٦٨٥. لقطة طويلة من زاوية منخفضة من منظور كلوديا: جويدو والقه في الساحة، يبرض ربطة عنقه.

كلوديا (يعيد): أنا لا أفهم. يقابل الفتاة التي تستطيع مساعدته على العودة إلى الحياة والتي تنعشه ولكنه يرفضها.

جويدو: لأنه لم يعد يؤمن بذلك. يستدير ويسير نحو اليسار. كلوديا: لأنه لا يعرف كيف يحب.

٦٨٦. لقطة مقرية: كلوديا، رأسها مستند إلى الباب. جويدو (يعيد): لأنه ليس صحيحاً أن امرأة باستطاعتها تغيير رجل.

كلوديا: لأنه لا يعرف كيف يحب. جويدو (يعيد): وخاصة لأنني لا أريد أن أروي... قصة أخرى لمنيا

بالكتب. كلوديا: لأنه لا يعرف كيف يحب.

٦٨٧. لقطة طويلة: جويدو، بالقرب من الناحية الأخرى للساحة، يستمر باتجاه كلوديا.

جويدو: كلوديا، أنا أسف لأنني جعلتك تأتين كل هذه المسافة لتصلي إلي هذا (يسير نحو اليسار) رجاء

٦٨٨. لفظة متوسطة مقرية: بعد أن وقفت كلوديا تستدير الآن وتوجه إلى

الأمام.

جويدو (يعيد): ... سامحني

كلوديا يا لك من مخادع! إذا ليس هناك دور.

٦٨٩. لفظة مقرية: جويدو

كلوديا (يعيد): ... في الفيلم

جويدو لقد أصبت. ليس هناك دور في الفيلم ليس هناك فيلم أصلاً

ليس هناك شيء بقات، في أي مكان فيما يخص بي ...

٦٩٠. لفظة مقرية جداً: كلوديا، وجهه وقد تغطى بالظلال كلية.

جويدو (يعيد): ... يمكن للشيء كله أن ينتهي بالضيق هنا.

يسمع صوت سيارة تقترب. يضيء وجه كلوديا إضاءة باهرة عندما

يتنكب ضوء السيارة عليه.

٦٩١. لفظة طويلة: جويدو وكلوديا. سيارة كلوديا في الخلفية اليسرى.

صدم السيارة بعمههما. لفظة بانورامية تتجمع جويدو الذي يسير إلى

الأمام، يميناً، وهو يحمي وجهه بقبعته. تنحنى كلوديا لتلتقط عبايتها

المنظفلة بربش النعام.

٦٩٢. لفظة طويلة: القنطرة التي تؤدي للباحة. سيارة رياضية ذات أبواب

قابلة للطي تقترب عبر القنطرة في لفظة متوسطة، سيزارينو وراء المقود

يجلس بقربه أجوستيني. يتكلمان بالتبادل.

أجوستيني: ها هما!

سيزارينو، جويدو، ماذا تفعل؟

أجوستيني: مساء الخير، يا سيدي.

سيزارينو: الجميع يبحث عنك. إلى أين هربت بعدوا! ولتفعل ماذا!

ريمانسية، كما تلم، سوف نبدأ الأسبوع القادم.

٦٩٣. لفظة طويلة: سيارة سيزارينو إلى اليمين؛ وسيارة كلوديا، إلى

اليسار. وكيل دعاية كلوديا يصطحبها إلى اليسار.

وكيل كلوديا (أولاً بعيداً، ثم يدخل من اليمين ويسير إلى الأمام): جويدو،

كان منتجك يدك فكرة رائعة - حفلة كوكتيل لم يحصل مثلها للدعاية

لفيلم! وهل تعلم أين؟

موسيقى: المؤتمر الصحفي الذي يعقده المخرج «موني على مواضيع

متنوعة مطروقة في الفيلم، وتضمينه الموسيقى بضربات حيوية وعصبية

تدبر عن الإصرار.

تستمر الموسيقى لتدخل في المشهد التالي. بينما يتكلم مدير الدعاية،

تنطلق سيارة بايس نحو المركز في لفظة متوسطة. بايس يتكلم خارج

الشباك على مقعد السائق. كونيشيا، مجلس بقرية.

بايس عند سفينة القضاء. غدا الظهر رايوي، تليفزيون

٦٩٤. لفظة متوسطة: جويدو يحمل قبعته، محاولاً حماية وجهه من

الأضواء

عيناه تتحركان نحو اليسار، متبعتان اتجاه السيارة

بايس (يعيد): ... والصحافة الأجنبية تعالي يا جويدو، الآن بدأنا نتحرك

بواقعية

نصب سفينة القضاء على الشاطئ. نهارة.

٦٩٥. تتحرك الكاميرا مبتدئة من خلف سيارة جويدو ثم ترتفع إلى أعلى

تظهر قافلة من السيارات المتجمعة عند البرجين في لفظة طويلة جداً.

أناأ يسيرون على شبكة السلام الموجودة بين وداخل البرجين، في

الظلمة

٦٩٦. لفظة طويلة: جويدو، وقد أمسك أجوستيني وسيزارينو بذراعيه،

يصلحها إلى اليسار متجاوزين سلسلة من السيارات التي توقفت بشكل

فاصل منحرف. لفظة بانورامية تتبع الرجال الثلاثة عندما يصلون إلى

صف من الأعمدة الزهرقية، توصل بينهم شرايط تتطاير بفعل الريح

بمجرد أن يستديروا عاتدين، متجهين نحو الأبراج، يقف جويدو ويتلاشى

يقوم رافاهيرفعه إلى الخلف تتحرك الكاميرا خلفهم وهم يتابعون السير،

يشير جويدو الآن إلى أنه باستطاعته السير لوحده. بعد برهة قصيرة من

الزمن يستدير فجأة إلى الأمام ليستريح. ولكن أجوستيني وسيزارينو

يمسكانه من خصره.

سيزارينو: أمسكه جيداً!

تتبعهم الكاميرا باتجاه الأبراج، ينهار جويدو مرة ثانية ويقومان بجره

إلى الأمام

٦٩٧. لفظة متوسطة مقرية: تتحرك الكاميرا لتتبع جويدو وهو مرفوع من

نراعيه، ثم ترتفع الكاميرا إلى أعلى نحو اليسار حيث أجوستيني.

أجوستيني: تعال، انهض، سر

لفظة بانورامية نحو اليمين باتجاه سيزارينو هناك مجموعة من

الأصوات تشجع جويدو على السير يظهر وكيل كلوديا في منتصف

الإطار. لفظة متوسطة وهو يركض إلى الخلف ملحاً بيده، ثم يستدير

بعيداً

وكيل كلوديا: ها هو ذا!

يرفع جويدو نحو الإطار.

٦٩٨. لفظة طويلة: تتحرك الكاميرا ملتصقة بالصحفيين الذين يركضون،

أضواء سوماتانية قوية وأعمدة في الأرضية الأمامية، قاعدة أحد الأبراج

في الخلفية. تستدير الميموعة وتسير إلى الأمام يقودها الصحفي

الأمريكي، في لفظة متوسطة

وكيل كلوديا (يعيد): لقد وصل!

الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية: ملحاً): مرحباً، جويدو! أهلاً وسهلاً!

منديل أبيض يسقط أمام الكاميرا.

٦٩٩. لفظة بانورامية من اليسار إلى اليمين. لفظة متوسطة - لفظة

طويلة - لفظة متوسطة، تتجاذب مائدة مجهزة بالزجاجات والأباريق.

التداول ينحون بينما جويدو والآخرين يتحركون بسرعة من أمامهم،

خارج الإطار.

تلمح جويدو وهو يهرب من برائن أجوستيني وسيزارينو، ثم يطير هارياً

خلف موقف الفرقة الموسيقية.

أجوستيني: إلى أين أنت ذاهب يا جويدو؟ إنها هنا.

لفظة بانورامية تستمر نحو اليمين، ثم ترتفع إلى أعلى نحو الفرقة وهي

تتمزق، ثم تنزل إلى أسفل حيث نرى جويدو خلف عازف الطبل، ثم عبر

الشبكة المعدنية المولفة من أعمدة تحمل شبعة الفرقة. يتابع نحو اليمين،

يحك بسدده بقبعته، إلى اليمين تيلس تيلد وصديقها على أحد هذه

الأعمدة، فيقفز صديقها إلى الأسفل ويعد يده نحو جويدو. تطف إلى

جانهم بينما امرأة تيلس ثوبا أسود ضيقاً مغطى بقماش رقيق أبيض.

تصل بقبعته الكبيرة السوداء خشيعة الريح

صديق تيلس: أه، يا جويدو، أنا متأكد أن هذا اليوم سيكون جميلاً...

الآن. بعد أن أصبح جويدو أكثر هدوءاً، نظر حوله ومشى إلى الأمام في

لفظة متوسطة. تتحرك الكاميرا متابعة سيره وهو يتقدم من اليمين إلى

اليسار وأمام موقف الفرقة، يهز أيدي الصحفيين، ويظهرهم إلى الكاميرا.

الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية): أنا متشوق لأسمع القصة التي فرت

أخيراً تلاوتها علينا.

يسير جويرو بعيداً عن الكاميرا بعد أن قابل أجوستيني.
٧٠٠. لقطة بانورامية تتنقل من وجه أحد الصحفيين إلى وجه الآخر وتحرك الكاميرا في لقطة مقربة. بداية فإن الشكل المسعور لهذه اللقطة البانورامية يسيطر عليه منظور جويرو، ثم يظهر جويرو نفسه في اللقطة، منتحباً بهذا المنطق التقليدي للكاميرا.
زوجة الصحفي الأمريكي: ألا تتعامل مع نفسك بشيء من الجدية أكثر مما تفعل ياسيد انسيلمو؟ (يلا تعديل)
الصحفي الملتحى (بالإنجليزية): هل أنت مع أو ضد الإثارة الجنسية؟
تظهر صحفية شقراء في الإطار وتسال سؤالاً غير مفهوم.
الصحفي الملتحى (بعيداً): هل أنت خائف من القنبلة الذرية؟ هل تؤمن بالله؟

بينما تخرج الصحفية الشقراء من اليمين، تتحرك الكاميرا نحو اليسار لتلتصق جويرو وهو يسير بين أجوستيني وسيزارينو، لقطة طويلة، ملاحق من الصحفيين نماذج متنوعة، تلبس عبايات مضفاضة وأغطية رأس غير عادية، تجلس في الأرضية الأمامية، ظهورها نحو الكاميرا.
بينما يمر جويرو من خلف صف النماذج، يقف ويستدير غاضباً نحو سيزارينو وأجوستيني.
جويرو، التركوني لوجدي: بأسير لوجدي.

تتابع المسيرة تحركها بعيداً نحو صف من الناس يجلسون في الخلفية.
٧٠١. لقطة متوسطة: تتحرك الكاميرا مع حركة جويرو ويحاطه الذين يتحركون إلى الأمام.

مصور يشير إلى الخلف يحاول أخذ صورة لجويرو، ولكن جويرو يعيقه بأن يقوم بحركات غريبة من أصابعه. لقطة بانورامية نحو اليسار بينما يحاول أحد المصورين أخذ زاوية أفضل ويترك الإطار لقطة طويلة لموريس، ليس أمام المرأة، تجلس مايا بقرية، تنفذ عقوبتها
٧٠٢. من منظور جويرو، لقطة متوسطة لموريس يلوح بيده لجويرو، ويتبسم ابتسامة عريضة. تتحرك الكاميرا بعيداً عن موريس الذي يرفع يديه وأصابعه مصلبة.
موريس: مرحباً بك، حطاً سعيداً!

٧٠٣. لقطة متوسطة جويرو، ينظر من فوق كتفه نحو موريس. بعد ذلك يدفع جويرو بعيداً خارج الإطار بسبب ضغط المسيرة فيتجه بعيداً.

٧٠٤. تتحرك الكاميرا بلقطة بانورامية نحو اليسار، لقطة متوسطة إلى لقطة طويلة، تتبع سيزارينو الذي ينطلق بعيداً ويقتفz فوق المنصة والمصورين والصحفيين في منتصف المسافة. يقف بايس على المنصة، إلى اليمين. إلى اليسار هناك مائدة طويلة عليها نماذج لسفينة للفناء سيزارينو (مخاطباً بايس) سهدي، ها هو ذا!

بايس (يسير إلى الأمام ويشير إلى الصحفيين ليصبروا): اهذوا!
بايس وسيزارينو الآن في لقطة متوسطة، يفتحان ليساندا جويرو كي يصعد إلى المنصة.

صحفي (بعيداً، بالإنجليزية) حسناً، هل أنت خائف من القنبلة الذرية؟ هل أنت مؤمن أم غير مؤمن بالله.

بايس (مخاطباً جويرو): انتظرناك ثلاثة أيام. لقد جاء الشتاء الآن.
يتابع بايس وجويرو نحو اليسار، باتجاه كونيوشيا وكيكل نعاية كلودييا اللذين يجلسان الآن إلى اليمين.

كونيوشيا، انتباه، من فضلكم.

يسمع زفير عال وضجكات من الصحفيين في لقطة طويلة، بينما يأخذ جويرو مكانه بجانب كونيوشيا، يشير كونيوشيا إلى أحدهم بالتحرك

يظهر دومير في لقطة متوسطة مقربة، الإطار يساراً، مواجه الكاميرا.
٧٠٥. تتحرك الكاميرا حركة طويلة سريعة، لقطة متوسطة مقربة. متوسطة تدور على الصحفيين الجالسين والذين يلبغون بالأمن، ويتحركون ويخبرون بإصدار ملوحين بأفلامهم، مدونيون ملاحظات تصبح الأصوات متناثرة ولكنها مثابرة على عدم السماح بمقاطعتها حتى ٧٠٦. رغم أن الحوار غير مفهوم، فبعض كلمات وأجزاء جمل بالإيطالية والإنجليزية، يمكن تمييزها:

«هل تعتقد أن التعري هو شكل فني؟... هل تعتقد أن التعري كان من الممكن أن يكون شكلاً مركزاً من...؟ هل تعرضت في أي من أفلامك لحب مثقلة ما؟ خلف صف الصحفيين، هناك عاملان يحملان أعمدة الديكور.

٧٠٦. لقطة متوسطة مقربة: تتحرك الكاميرا ملاحقة دومير وهو يسير إلى اليسار أمام خشبة المسرح. يحاول بايس والآخرين تهدئة الصحفيين، لقطة متوسطة.

صحفي (بعيداً): لماذا لم تصنع بتاتاً فيلماً عن الحب؟
عندما يخرج دومير من الإطار يساراً نرى بايس محاولاً أن يدفع جويرو للوقوف بعد أن جلس لتوه.

٧٠٧. تتحرك الكاميرا قليلاً إلى اليمين حيث مجموعة من الصحفيين، ثم لقطة متوسطة مقربة لأحد المصورين وهو ينظر عبر كاميرا لها عدسة ضخمة.

٧٠٨. لقطة متوسطة مقربة: تتحرك الكاميرا مرة بأكملها كلودييا الصحفي ثم لقطة بانورامية لبايس وجويرو.

بايس (مخاطباً المصورين، بالإنجليزية): آلاف الاعتذرات لتأخرهم، نحن بايس ويهيس في أذن جويرو، ويهيس جويرو بدوره في أذن بايس. بايس (مخاطباً الجميع بالإيطالية) أريد أن أعلن أن.....

يجلس جويرو.
جويرو (يبحث لدى بايس وأجوستيني): غداً..... غداً.....
يجهراته على النخوض.

٧٠٩. لقطة طويلة، لقطة بانورامية تتبع مجموعة من الصحفيين يتحركون بحجوة من اليسار إلى المنصة على اليمين. ظهورهم نحو الكاميرا، تبدو عليهم الرغبة في الانقراض على جويرو الذي يخبئ وراء المائدة. تتحرك الكاميرا إلى أعلى نحو بايس والآخرين الواقفين. من خلال

الوضوء التي تحدثها الأصوات نستطيع أن نسمع: «ما الذي تعتقد أن بإمكانك تعلمنا إياه؟ هل تعتقد أن حياتك يمكن أن تهم الآخرين؟...»

الصحفي الأمريكي هل تستطيع الاعتراف بصديقك أنه ليس لديك ما تقوله؟ يعتلي أحد الصحفيين المنصة... ويلوح بذراعه
صحفي: هل تعلم أن هذا القليل هو قصتي.....

صحفية، في لقطة متوسطة مقربة، تستدير وتواجه الكاميرا، تبسم بقسوة.

تسير نحو لقطة مقربة مأخوذة من زاوية منخفضة.
الصحفي (متصصة، بالإنجليزية) لقد ضاع ليس لديه ما يقوله، تضحك كالمجنونة

٧١٠. لقطة متوسطة: جويرو جالساً، محتجاً أمام بايس، أجوستيني، وسيزارينو، الذين يجلسون به.

بايس: يريد أن يقول شيئاً.

٧١١. لقطة متوسطة مقربة - لقطة متوسطة. وجوه الصحفيين، يضمكون بسخوية.

٧١٢ لقطة مقربة: كرونشيا ينظر باتجاه جويدو.

كرونشيا أجب: قل شيئاً، تقفل.

٧١٣ لقطة مقربة: جويدو حركة كاميرا إلى أسفل حيث تنعكس صورته العلوية على وجه المائدة الزجاجي.

كرونشيا (بعيداً): جويدو، أي شيء؟ قل أي شيء!

لقطة بانورامية نحو اليسار حيث انعكاس صورة بايس للعلوية

بايس أفعل ذلك من أجلي!

٧١٤ لقطة مقربة: وكيل كلودي الصحن يتكلم في أذن بايس

بايس (يكرر للصحنين): أنا أعلمكم

٧١٥ من منظور جويدو: لقطة متوسطة بانورامية نحو اليمين، تتحرك الكاميرا إلى أعلى بينما يقفز المزيد من الصحنين إلى أعلى خشبة المسرح أحد الصحنين في صورة جانبية، لقطة مقربة

صحن (مخاطباً جويدو) - هذا الفيلم يعد ذلك، بعد ذلك على ماذا

سوف تعين؟

٧١٦ من منظور جويدو: لقطة بانورامية من اليسار إلى اليمين على وجوه الصحنين لقطة متوسطة مقربة - متوسطة، أولاً من هم الأخض منهم، ثم أولئك الذين يقفون على خشبة المسرح.

الصحنين: هل أنت مع الإطلاق أو ضده؟ قل، بل بصرحة..... هل هذه

مشكلة الرئيسية - - - - - أنك لا تستطيع التواصل، أو هل هذا مجرد

حجة؟..... فشكة ساخرة.

٧١٧ من منظور جويدو: لقطة مقربة من زاوية منخفضة لبايس، في صورة جانبية، مخاطب الصحنين.

بايس: بالرغم من أن أسئلتك تخفي نوعاً من العداء، فأنا أؤكد لك أن

مخرجي جاهز تماماً.

٧١٨ لقطة مقربة: جويدو، مرتبك، ينظر يساراً ويميناً.

جويدو: ماذا علي أن أفعل؟ ما الذي يفترض بي فعله؟

٧١٩ لقطة مقربة: يمسح كرونشيا عينيه بمندبيله، يستدير باتجاه جويدو من منظور جويدو: صوت الريح، يمسح بشكل متقطع خلال المشهد، يصبح

أكثر تردداً وتهديداً من هذه النقطة إلى ٧٢٦.

بايس (بعيداً، مخاطب الصحنين): يجب أن يعامل باحترام.

٧٢٠

٧٢٠ لقطة مقربة: جويدو، من منظور كرونشيا.

جويدو (يحدث): كرونشيا، سامحي إذا ما عاملتك معاملة سيئة. كنت رائداً، أفضلهم جميعاً.

٧٢١. كما في ٧١٧.

بايس (مخاطب الصحنين): إنه يتأمل، يحاكم الأمور، يفكر (مخاطباً جويدو، بغضب شديد) تكلم، لقد مدعت ثمرة اضطرابك، انتهارك.

٧٢٢ لقطة مقربة من زاوية مرتفعة، يهني جويدو رأسه إلى أسفل، يهزه

علامة الرفض، من منظور بايس.

بايس (بعيداً) منذ شعور وأنا أدفع لكل شيء!

٧٢٣. كما في ٧٢١.

بايس: إذا لم تصنع هذا الفيلم فسأحطكم. (يستدير نحو الصحنين).

سوف يكون الآن تحت تصرفكم الصحافة. كانت رائداً.....

٧٢٤. كما في ٧٢٣. الانعكاسات يمكن رؤيتها في المائدة الزجاجية.

جويدو (مخاطباً نفسه): كلودي، أين أنت؟ أين «أرواحك»، روزيلا؟

٧٢٥. تتحرك الكاميرا إلى أسفل المائدة، نماذج السفينة الفضائية في

المنصف، جويدو ويطلات في الجهة اليمنى، الصحنين في الجهة اليسرى

وفي الخلف، تتحرك الكاميرا إلى أسفل حيث أعلى المائدة فئري الانعكاس المقلوب للوزي في قوب زفافها الأبيض، لقطة متوسطة مقربة.

لوزيلا (أولاً من بعيد، ثم في الانعكاس): ماذا علي أن أفعل؟ أذهب بعيداً؟ اخفني؟ بالنسبة لي، لن يعود ثانية ذلك الذي كان من قبل. لن أبقي

زوجك بعد الآن. متى ستزوجني بصدق؟

٧٢٦. لقطة مقربة: جويدو، ثلاثة أرباع لقطة جانبية، الإطار يميناً:

معلق بايس الدكن في الخلفية.

جويدو (لوزيلا، هل صميمك انتك زرين الانفصال وأنت ترغيبني في هجري؟

لوزيلا (بعيداً): ولكن كيف يمكنني أن أبقي في هذا الوضع، حتى النهاية؟

٧٢٧ لقطة متوسطة مقربة: تتحرك الكاميرا يميناً بعيداً عن لوزيلا، عينها

تتجهان إلى أسفل، ويساراً حيث يسأل الصحنين الأسئلة

صحنين: ما هو رأي زوجك بهذا؟

زيد من الأسئلة غير المفهومة

٧٢٨. من الخلف، لقطة متوسطة لأجوستيني، وبايس وذراع حول كتفي

جويدو، وسيزارينو وهو يشير للصحنين تتحرك الكاميرا يساراً بينما

جويدو يجلس مرة ثانية. أحد الصحنين يتكلم إلى المائدة بمواجهة

جويدو.

أجوستيني (يتكلم في أذن جويدو): في جيبيك الأيمن، ياسيدي! ينعني

كرونشيا نحو جويدو.

كرونشيا إلى اللقا، يا جويدو

٧٢٩. لقطة مقربة من زاوية مرتفعة: جويدو في لقطة جانبية، ينظر إلى

أسفل نحو المائدة، بينما يتكلم أجوستيني في أذنه.

أجوستيني: وضعتها في جيبيك الأيمن.

بينما يخالر أجوستيني الإطار ينظر جويدو باتجاهه وعلى شفاهه بداية

انتماسة.

٧٣٠. لقطة مقربة متوسطة من زاوية منخفضة: ينظر أجوستيني باتجاه

جويدو نظرة ذات تعبير تأمري.

٧٣١. لقطة متوسطة لكنت أجوستيني اليمنى، جويدو ينظر نحوه

ويطأطأه رأسه. تنخفض الكاميرا بينما يتأرجح جويدو أسفل المائدة.

بايس (بعيداً): كلا، لا يستطيع أحد الهروب بهذا.

٧٣٢. لقطة متوسطة. يزحف جويدو إلى الأمام على يديه وركبتيه.

تتحرك الكاميرا قليلاً نحو اليمين بينما ينعني بايس إلى أسفل ليصرخ في

وجهه

بايس: مهرج!

٧٣٣. لقطة متوسطة: تتحرك الكاميرا نحو اليمين، خلف سيقان الرجال

لتألقا قديم جويدو أسفل المائدة

بايس (بعيداً): أخرج من هناك، أخرج من هناك. أبها الجبان.

٧٣٤. لقطة مقربة: ظهر جويدو وهو يزحف أسفل المائدة. ينظر إلى أعلى

من فوق كتفه. تتبعه الكاميرا وهو يتابع زحفه إلى الأمام.

جويدو ينظر دقيقة. أنتظر دقيقة بينما أفكر بما يجب علي قوله

تتحرك الكاميرا إلى الأمام لتظهر وجه جويدو في لقطة مقربة. ينزع

نظارتها، وينظر إلى أعلى نحو اليمين.

جويدو (مونولوج داخلي): هذا صحيح، هذا صحيح!

جويدو: أنا قادم جالاً. أنا قادم جالاً. يستدير على ظهره ويخرج مسدساً

من جيبي سترته ويصوبه إلى رأسه.

دومين (يمينا): إنه عاطفي لا شفاء له.

٧٣٥. تحرق الموسيقى، وصوت الريح يزداد. لقطة متوسطة لوالدة

جويدو، ظهرها نحو الكاميرا، تقف على الشاطئ، تنظر إلى البحر. تستدير فجأة وتبدأ في الركض يساراً.

والدة جويدو، جويدو، جويدو! (تتحرك الكاميرا ملاحقة إياها، ثم تشد إلى الحلف وإلى أعلى، تتحركها في لفظة طويلة وزراعية مرفوعة إلى أعلى) إلى أين تجري، أيها الولد الحق؟

صوت طفلة نارية تربط هذه الطفلة بالتي تلوها.

٧٣٦. كما في ٧٣٤. مازال جويدو ممدداً أسفل المائدة، ظهره نحو الكاميرا في لفظة مقربة متوسطة. بعد أن أطلق النار على نفسه، يضرب رأسه الأرض.

نصب سفينة القضاء على الشاطئ، فيما بعد في نفس اليوم، ثم في المساء ٧٣٧ لفظة طويلة لفظة بانورامية من زاوية منخفضة نحو اليسار من برج إلى آخر، أعلام تخفق في الريح الذي يصفر بقوة أنه صوت الريح الذي انضمت إلى صوت الأمواج لتتدح وتثدح شدته حتى ٧٣٧.

٧٣٨. لفظة طويلة جويدو، أجوستيني والعمال ينظرون إلى أعلى نحو الأبراج النصب مقفر ومهجور.

أجوستيني: انزعوا كل شيء أيها الأولاد. لقد ألغيت الفيلم. خلال يومين يجب أن نزال كل شيء. عليكم أن تبدلوا الآن مباشرة. انطلقوا امدموه أرضاً.

ينظر جويدو حوله ويسير بلا هدف أجوستيني(مخاطباً جويدو) هل هذا ما تريد، ياسيدي؟

جويدو (يلوح بقمعته): نعم، شكراً، إلى اللقاء أيها الأولاد. سأراكم في فيلم آخر.

لفظة بانورامية تتبع جويدو يساراً. صوت رجل: لنأمل ذلك.

يلوح جويدو بيده نحو البحار الذي يقوم بوضع خطوات من قمعته. جويدو: إلى اللقاء أيها البحار.

تتحرك الكاميرا إلى الحلف بينما يسير جويدو إلى الأمام، ثم يتوقف ليلقي نظرة أخرى على البرج الذي خلفه. يظهر دومير في لفظة مقربة متوسطة، لفظة جانبية، الإطار يساراً، يجلس إلى مائدة.

دومير: فطنت الشيء الصحيح، صدقني.... اليوم يوم مناسب لك. (ينظر مباشرة إلى الأمام أكثر من ينظر باتجاه جويدو، يقف، هذه قرارات صعبة، أعرف ذلك. ولكننا -نحن المثقفين أقول- «نحن» لأنني أعتقد

وأحد-علينا أن نحافظ على شفافيتنا حتى النهاية.

(يستدير نحو اليسار ويسير بضع خطوات، لفظة بانورامية وتتحرك الكاميرا لتتبعه في لفظة مقربة متوسطة. ممكن رؤية الشاطئ في الخلفية) هناك الكثير من الأشياء التي لا لزوم لها في العالم الآن. ومن غير المستحسن أن نخفي فوضى إلى الفوضى. (يستدير، يستدير إلى سيارة، ويدخل).

على أي حال، خسارة المال هي جزء من عمل المنتج. اهتفتك! لم يكن لديك خيار. (يضحك، يفتح الباب، ويدخل من باب الراكب)

وقد حصل على ما يستحقه. لأنه قام بلا تفكير باختيار مشروع طائش كهذا! (تتحرك الكاميرا إلى الأمام وهو يتكئ على خارج الشباك، ثم يعود فينتكئ على داخله وينظر إلى أسفل). صدقني، ليس من الضروري أن تشعر

بحينن أو ندوم. من الأفضل أن تهدم ما خلقته إذا لم يكن هو ذلك الشيء القليل الضروري والجدير بأن يخلق. وأخيراً، فني عالمنا هذا، هل هناك

ما هو عادل جداً وحقيقي جداً بحيث يكون له حق البقاء بالنسبة له، فيلم رديء هو حدث عرضي. ولكن بالنسبة لك، في هذه النقطة من حياتك، فقد تكون هذه هي النهاية.

٧٣٩. لفظة بانورامية نحو اليسار، يسير جويدو بجانب السيارة، لفظة متوسطة إلى مقربة متوسطة. من هنا وحتى ٧٥٥، يكتسي تعبيراً حزناً ثابتاً.

دومير(بعيداً): من الأفضل أن تطرحه أرضاً وتذر ملجأ على الأرض، كما فعل الأقدمون، لتظهر ساحه الوغي.

في لفظة جانبية للمرة الثانية ينظر جويدو إلى أعلى نحو البرج. دومير (بعيداً): ما تحتاجه فعلاً هو....

٧٤٠. لفظة طويلة من زاوية منخفضة العمال على خشبة المسرح، يرمون شكلاً أنوبيداً. لفظة بانورامية تتبع الشكل وهو يمشي الأرض.

دومير (بعيداً):... بعض العادات الصحية، بعض النظافة، بعض التعقيم ٧٤١. كما في ٧٣٩. يدخل جويدو السيارة.

دومير (بعيداً، ثم في الإطار، بالقرب من جويدو): لقد حققتنا الكلمات والصور والأصوات التي لا تقبل لها في الوجود.

٧٤٢. لفظة متوسطة من زاوية مرتفعة. جويدو، في الأرضية الأمامية بعيداً في مقعد السائق، دومير في يسار الخلفية.

دومير:..... هذا يأتي من الفراغ وإلى الفراغ يعود، أي واحد يستحق لقب فتان عليه أن يقوم بفعل الإيمان هذا أن يربي نفسه على الصمت.

(تتحرك الكاميرا إلى الداخل نحو لفظة متوسطة مقربة لجويدو. دومير الآن خارج الإطار) هل تذكر مدبح مارلس للصفحة البيضاء؟

و... ورامبون. ٧٤٣. من خلف جويدو، نرى موريس في لفظة طويلة خلال زجاج السيارة الأمامي. لفظة بانورامية تتبع موريس وهو يركض بحماس إلى شباك دومير، لفظة متوسطة.

موريس (مخاطباً جويدو) انتظر يا جويدو! انتظر! (١)

دومير (مخاطباً جويدو)..... شاعر، يا صديقي، وليس مخرجاً سينمائيًا. هل تعرف ما هو أفضل شعرة رفضه متابعة الكتابة ومفادته

إلى إفريقيا

موريس: نحن جاهزون للبدء (لفظة بانورامية تتبع موريس وهو يركض حول المكان نحو جويدو. في لفظة متوسطة مقربة، ينحني إلى داخل شباك جويدو). كل تمنهاتي القلبية: (يستقيم، ينظر إلى أعلى ويلوح بعصاه).

دومير (بعيداً): إذا لم تتمكن من الحصول على كل شيء.....

٧٤٤. لفظة مقربة، خلفية رأس كلوديا تسير على الشاطئ، تلبس الآن اللوب الأبيض الذي لوسته فتاة البنابيج. من هذه النقطة حتى ٧٥٦، شخصيات مختلفة من الفيلم تعاد، للظهور على الشاطئ، تلبس الأبيض.

معظمهم ينظر إلى جويدو بعب وشقة.

دومير (بعيداً)..... الكمال الحقيقي هو في اللا شيء.

تخني كلوديا رأسها وكأنها في حالة صلاة ثم تستدير باتجاه الكاميرا دومير (بعيداً): سامحتني على كل هذه المراجعات الثقافية التي ذكرتها.

ولكننا نحن اللقائ.

تنظر كلوديا إلى أعلى.

٧٤٥. لفظة مقربة: من خلال شباك السيارة، رأس جويدو منحن من شدة التفكير.

دومير(بعيداً):..... نعمل ما نستطيع. مهمتنا الحقيقية هي.....

٧٤٦. لفظة متوسطة. تتحرك الكاميرا/ لفظة بانورامية حول المربيات، إحداهن تحمل الطفل جويدو بين ذراعيها

دومير(بعيداً):... أن نمحي بعيداً آلاف الأجهيزات التي كل يوم.....

٧٤٧. لفظة متوسطة من زاوية منخفضة: سراجينا إلى يمين الإطار،

زراعها على يركها.

دومير (يعبد) بشكل فاحش

٧٤٨ لقطة طويلة من زاوية مرتفعة - والد جويدو ووالده يقفان في حقل.
يمينا.

دومير (يعبد) تحاول أن تأتي إلى العلف

٧٤٩ لقطة متوسطة مقربة - والد ووالدة جويدو

دومير (يعبد) وسوف تحب فعلا

٧٥٠ لقطة مقربة - دوميير في السيارة، وجهه كلياً في الحقل.

دومير أن تترك وراك فيلماً كاملاً، تماماً مثل المقعد الذي يلقي
وراءه آثار أقدامه الملتوية.

٧٥١ لقطة مقربة: تتحرك الكاميرا بملوكها المبتسمة وهي تتجه يساراً.

دومير (يعبد) يا لها من فرضية وحشة تلك التي تجعلك تفكر أن
الأخوين قد يستمتعون بالكتالوج القديم.

٧٥٢ لقطة طويلة: تتحرك الكاميرا خلف كلوديا المتجهة إلى اليسار على
الشاطئ.

دومير (يعبد) الذي يرصد أخطائك ! وما الفائدة التي تجنيها إذا ما
توافقتما.

٧٥٣ لقطة مقربة: تتحرك الكاميرا خلف كارلا الممسمة والمتجهبة يمينا،
ثم الكاردينال ويطانته وسراجينا الذين يتحركون يمينا في الخلفية.

دومير (يعبد) القطع الممزقة من حياتك، وذكرها تلك الصباية أو
وجوه

٧٥٤ لقطة طويلة: تتحرك الكاميرا مع الكاردينال ويطانته، سراجينا،
المرليات والظلل جويدو، الجدة، يشون يمينا.

دومير (يعبد) الناس الذين لم تتمكن من فهم أبداً؟

لقطة بانورامية باتجاه والد جويدو ووالده، جاكليين، المرأة الجميلة
المجهولة وكارلا، يسيرون إلى الأمام.

٧٥٥ كما في ٧٤٥. يحك جويدو رأسه.

جويدو (مونولوج داخل): ما هذا القرح اللجائي الذي يجعني أرتجف
بمحتي قوة وحياة؟

٧٥٦ لقطة طويلة: روزيلا ولويزا تسييران إلى الأمام. تتكلم روزيلا.

خلفهما. جزء من حلقة سيرك وفي قاعدتها أعضاء، منديل طويل أبيض
يتطاير مائلاً عبر الإطار.

جويدو (يعبد، داخلي): رجاء! سامحوني، أيتها النساء الطلوات
(تتوقف روزيلا، ثم تسير نحو اليسار لويزا، غير المبتسمة، تسير إلى

الأمام في لقطة مقربة بينما ترتفع للكاميرا). أنا لم أفهم. أنا لم أعرف كم
هو صحيح أن أعتقد، أن أحداً، ولم يمسح هو! لويزا، أشعر وكأنني تحررت.

كل شيء يبدو جيداً. كل شيء له معنى. كل شيء حقيقي.
(تزم لويزا شفتها مؤقتاً بمحاظفة) أه، انشئ لو استطعت أن أوضح نفسي.

٧٥٧ كما في ٧٥٥.

جويدو (مونولوج داخلي): ولكنني لا أعرف كيف أقولها. إنَّ هذا هو الأمر.
كل شيء كما كان سابقاً!

٧٥٨ لقطة طويلة: لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع موريس (في بدلته
السوداء) يركض، ثم ترتفع للكاميرا إلى أعلى حيث يقف رجال على خشبة

المرح، يعضون الأضواء في مكانها.

موريس أضيئوها!

جويدو (يعبد، داخلي): كل شيء عاد إلى الفوضى!

موريس (يعبد): الأضواء

جويدو (يعبد) مونولوج داخلي: ولكن كل هذه الفوضى..... إنه أنا نفسي.
٧٥٩ لقطة طويلة من مكان بعيد الرجال وخشبة مسرح، وقوس أضواء

وجزء من البرج يرتفع خلفهم. ستارة ضخمة بيضاء معلقة إلى اليسار،
ومنديل أبيض يطفو عبر أعلى الإطار.

موريس (يعبد): كل الأضواء!

جويدو (يعبد، مونولوج داخلي): أنا كما أنا.

٧٦٠ لقطة طويلة: قوس الأضواء المسلط إلى أسفل عبر المنديل المتماوج،
البرج والأعلام الخفيفة، إلى اليمين.

جويدو (يعبد) مونولوج داخلي: ليس كما أريد أن أكون

وهو لم يعد

٧٦١ كما في ٧٥٧. يتابع جويدو فرك جانب رأسه. على وجهه بريق
ابتسامة.

جويدو (مونولوج داخلي): يخفيني بعد الآن. وأقول الحقيقة..... الذي لا
أعرفه..... الذي أبحت عنه..... الذي لم أجهده بعد!

مكلاً بهذه الطريقة فقط لشعر أنني حي، وأني أستطيع أن

٧٦٢ كما في ٧٥٧. يتابع جويدو فرك رأسه. وعلى وجهه بريق ابتسامة.
جويدو (مونولوج داخلي): انظر إلى عينيك الملمستين بلا خجل.

الحياة إجابة: دعينا نعيشها معاً. لا أستطيع أن أقول شيئاً آخر، يا
لويزا! لك ولا الآخرين. أقبليني كما أنا. إن استطعتي، إنه الطريق

الوحيد لنحاول أن نجد بعضنا البعض.

لويزا: لا أعرف إن كان ما تقوله صحيحاً.

٧٦٣ كما في ٧٦١.

لويزا (يعبد): ولكن باستعاطي المحاولة.....

موسيقى: خليط من موسيقى أفلام عديدة عزفت بأسلوب السيرك

لويزا (يعبد): إذا ما ساعدتني.....

٧٦٤ لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع مسيرة من أربعة مهرجين
يتقدمون لقطة طويلة إلى لقطة متوسطة، أول اثنين يعزفان الكلارينت أو

الفلوت، الثالث، بريق الفلوت، الرابع، سوسافون، يتبع هؤلاء جويدو لتلميذ
مدرسة، يلعب ثوب مدرسة أبيض، وعزف الناي.

يتقدم هذا الجمع من الموسيقيين نحو اليسار، بعيداً عن الكاميرا، باتجاه
الأبراج والأضواء. يتابعون عزف نفس اللحن مراراً حتى نهاية الفيلم، أما

لوحدهم. أو مصحوبين بالفرقة الموسيقية في موقعها على الخشبة

٧٦٥ لقطة طويلة: يركض موريس إلى الأمام، ستارة تهتز خلفه، أمام
الأبراج والأضواء. مجموعة الشخصيات التي ترتدي الأبيض، يقودها والد

ووالدة جويدو، تدخل الإطار من الأضواء الأمامية اليمنى ويسير وتسير
باتجاه موريس، يرتفع يدهما ويثير لهما العنابطة.

موريس: مرحباً بعودتكم! تعالوا! إلى الأمام، تعالوا! إلى الأمام!

٧٦٦ لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع موريس في لقطة متوسطة مقربة.
ظهور نحو الكاميرا، يلوح بصباح فترتفع إلى أعلى ستارة بيضاء وتعلأ

الإطار. يستدير موريس بلقطة جانبية نحو اليمين ويثير بعضاً.

٧٦٧ لقطة طويلة: جويدو يسير نحو اليمين، ثم يتوجه إلى الأمام، أولاً
وقد ضاع في أفكاره، ثم يثير ويفكك مع نفسه. حلقة السيرك المرتفعة

ورام، منديل طويل أبيض فوقها يهز جويدو قبضته بجموية،
يسارا مشيراً إلى الموسيقيين الخمسة ليتجهوا نحوه، ثم ينظر حوله.

يدخل الموسيقيون إلى الإطار من اليسار، لقطة بانورامية تتبعهم نحو
اليمين بينما يتحرك جويدو معهم ويثير لهم إلى أين يريدهم أن يذهبوا.

في الخلفية مقطورة وبعض الممال لقطة بانورامية تتبع الموسيقيين وهم

ينطلقون داخل الحلبة. يتأبعا جويود في السير ثم يسير بجانب جويود تلميذ المدرسة. بينما يخرج الموسيقيون من اليمين، يأخذ جويود ميجافون من على الكرسي ويركض إلى الأمام في لحظة متوسطة مقررة. وينظر إلى اليمين باتجاه الموسيقيين الذين يسرون بخطى منتظمة.

جويود: انتظروا برهة. انتظروا برهة. سأعطيك الإشارة لقطعة بانورامية تتبعه وهو يتقدم من الموسيقيين، الذين يسرون من اليسار إلى اليمين، ثم باتجاه الكاميرا. فيما هم يتقدمون، يتحرك نحو بعيدا ثم إلى اليسار. والآن في لحظة متوسطة، يستديرون نحو اليسار ويخطون غلظة عسكرية في مكانهم.

جويود (بعيدا، مخاطبا جويود تلميذ المدرسة): هناك الآن أذهب باتجاه الساترة. لحظة بانورامية تتبع جويود تلميذ المدرسة الذي يتحرك بعيدا باتجاه الستائر البيضاء الكبيرة، ثم يدبر ظهره إلى الكاميرا بينما يتابع اللعب.

تتحرك الكاميرا إلى الأمام بينما يتحرك هو إلى اليسار نحو فتحة الستائر. جويود (بعيدا): انفضها (فيما تدخل الأوركسترا، تصل الموسيقى إلى درجة عالية من التركيز. تفتح الستائر، تتحرك الكاميرا إلى اليسار فتظهر السلام الموسيقية إلى اليمين. المصعد من المشاركين الآخرين في الغلظ، بالإضافة إلى فريق الإنتاج ينزلون السلام بلا انتظام. يتحدثون جميعا بشكل ودّي) انزلوا، جميعا عندما تصل المسيرة إلى لحظة متوسطة تتحرك الكاميرا في لحظة بانورامية نحو اليسار على سيزارينو، بايس، وأجوسيتيني وهم يسرون هناك.

٦٦٨. يسير الموسيقيون بعيدا نحو الجانب البعيد من حلقة السيرك؛ جويود يدبر نحو صفهم من اليسار إلى اليمين، حيث الكاردينال ويطأته. يسلم ضوء سينمائي على جويود وهو يركع ليقبل خاتم الكاردينال في الخلفية، الآخرين يفتقون إلى الحلبة، يسكنون الأيدي.

يعبر جويود تلميذ المدرسة من يمين الأرضية الأمامية إلى يسار الخلفية، يتبعه جويود الكاردينال ويطأته يتراجعون باتجاه الآخرين الذين يتحركون نحو اليمين على حلقة السيرك تغفل الدائرة ذات الأثني عشر عاما. لحظة بانورامية نحو اليمين بينما سيزارينو وبايس يتحركان باتجاه الحلبة. تظهر جلوريا وميزابوتا وهما يسيران نحو اليسار، ورائعاهما حول بعضهما، في لحظة متوسطة في الأرضية الأمامية. أنها تتكلم وتداعب أنفسه، وهو يتخضم مسرورا. تتبعهم لحظة بانورامية نحو اليسار في لحظة متوسطة مقررة عندما يخرجان، يدخل والد والدة جويود وعلى وجهيهما تعبير دجدي ويسيران نحو اليسار ثم يتحركان بعيدا، في لحظة متوسطة. لحظة بانورامية تتبعهما وهما يتجهان ببطء نحو الحلبة، حيث يرقص الآخرون في المكان. عندما يصلان إلى منتصف المسافة، وظهرهما إلى الكاميرا، يدخل جويود في الإطار في لحظة متوسطة مقررة، ظهره نحو الكاميرا، ينظر إليهما.

جويود: أماء! تتوقف والدة جويود وتستدير: يلوح جويود لها ترفع كتفها، ثم تركض لتلتحق بالوالد، الذي لم يتوقف عن السير بعيدا، ينظر جويود إلى أسفل مستمسكا

كارلا (بعيدا). سيجولبا: (تفقهه. بينما يستدير جويود نحوها، لحظة بانورامية نحو اليسار تظهرها بلقطة متوسطة مقررة جانبية، مواجهة له) الآن فهمت الموضوع. لا تستطيع أن تغفل شيئا بدوننا. متى ستكلمني غدا؟

جويود (يرت على رقبة كارلا متأففا) نعم. نعم. الآن اسرعي! اخذي مكانا في الصف مع الأخريات.

يخرج من اليسار

جويود (بعيدا): موريس (لحظة بانورامية تتبع كارلا وهي تمشي متعابلة نحو اليسار. يرتكض موريس باتجاهها، يرفع قبعته ويتبسم، بينما يرتكض جويود في الاتجاه المعاكس. يستدير في لحظة طويلة، يقرب مكر الصوت من فمه ويلقي أحد أزموره (تعالوا إلى هنا، سرعيا!) يقود موريس كارلا بعيدا عن الكاميرا، بعيدا نحو الحلبة. يواجه جويود اليمين ويخاطب في مكر الصوت.

توقفا عن اللعب. الجميع يسك الأيدي! انتشروا! الجميع معا، الجميع معا! (تعزف الأوركسترا مزقعة باليقوق. يستدير جويود ناحيتها ويرفع لراعيه إشارة البدء.) يا أستاذ!

موريس: الجميع يسك الأيدي!

يأخذ بالصفك.

٦٦٩. لحظة مقررة: موريس، وقصبتها مرقعة، يتبسم ابتسامته الواسعة، ثم يقود نحو اليسار لحظة بانورامية نحو اليسار. يترك موريس الإطار، تأخذ كارلا مكانا.

٦٧٠. لحظة طويلة. يسير جويود نحو اليمين. الموسيقيون يعزفون، ظهورهم نحو الكاميرا. أمام الحلبة يقف مصور يجبر كاميراته على المجموعة المتحركة من اليسار فوق الحلبة على أنغام الموسيقي وهي مسكبة بالأيدي. لحظة بانورامية تتبع جويود بعيدا نحو لويوزا التي تقف بمحاذاة شكل أنوبيس. يأخذ جويود يدها. تتردد في البداية، ثم تغلظ حركة جويود. لحظة بانورامية نحو اليسار تتبع جويود ولويوزا يسيران في الأرضية الأمامية، مجموعة الممثلين يرقصون في الخلفية. جاء النسق. يدخل جويود ولويوزا حلبة الرقص.

٦٧١ من الجهة المقابلة، لحظة طويلة لمجموعة الممثلين يرقصون حول الحلبة، من اليسار إلى اليمين، الستائر الكبيرة والسقالات في الخلفية لحظة بانورامية نحو اليمين. رجل يقف داخل الحلبة يشير لكل واحد بان يتابع حركته.

٦٧٢. ليلال، الأشكال، لا يمكن تمييزها الآن، ترقص بينما في لحظة متوسطة مقررة. تنزل الكاميرا إلى وسط الحلبة. حيث نرى أربعة مهرجين وجويود، كتلميذ مدرسة، جميعهم يقشرون مشبة عسكرية إلى الأمام والخلف على أنغام الموسيقي في لحظة طويلة لحظة بانورامية وضوء سينمائي يتبعانهم وهم يتحركون نحو اليسار بعيدا عن الكاميرا. جويود، كتلميذ، يفتقر عن الآخرين ثم يستدير ليواجههم ويقودهم بأحد يديه بينما يتابع العزف على نايه باليد الأخرى.

تتحرك الكاميرا إلى أعلى نحو اليسار بينما يسير المهرجون بعيدا ويخرجون من اليمين، تاركين جويود تلميذ المدرسة، جسدا ضئيلا في البؤرة البعيدة التي تصنعها الأضواء السينمائية. الأضواء في الحلبة المجاورة تلمع برائة في الغلام، نسمع الآن الذي فقط تراقفه الفرق الموسيقية. لحظة بانورامية تتبع جويود كتلميذ مدرسة، والأضواء التي تحيطه، وتنتج نحو المركز العظيم في الساحة. تطفأ الأضواء السينمائية: يخرج الصبي من اليمين. تطفأ بقايا الأضواء في الحلبة تستمر الموسيقى بينما تبدأ أسماء العاملين في الظهور

الهاشمي

(١) فرج. مجلة أنباء.



جيسبي كوتي

تدهشني لعبة الأمواج .. الموجة ليست فقط
تحولاً للبحر انها رمز سحري للمسوخ البعيدة
الخرافة اليونانية بتناقلها عبر الزمن ساهمت في
تنشيط الإرادات الشعرية والعقلية في الأدب المعاصر

ترجمة: الهواري الغزالي *

جيسبي كوتي شاعر إيطالي من بورتو موريتزو، كتب بجميمة الأصول عن العناصر، المعان والنجوم، عن العصور الحجرية والجليدية والعصور التي فيها تمسخت الكائنات على الشكل الذي هي عليه اليوم، كتب عن قزع التحولات وعطب السكون، عن الخوف من الفراغ الذي يغزو ضفاف البحر، عن الضحية التي تشتعل في اللهب فتألم بحب، عن الشتات والوحدة، عن البحر المتوسط وأقاصي صحراء أمريكا، عن الساحل الذي ينام في جهة الخرافة وعن الرمل الذي يمجذ في كل مراحل تكوناته مسوخته الجميل، كتب عن أوروبا العجوز التي ترتدي في زخم البهجة والصفوات ثوب عرسها كي تهدي عنزيتها للعولة والتكنولوجيا. خاض الشاعر بالمرارة نفسها تجربة البحار التي تعبر مصارف أبارنا، حفظ أناشيدها التي تغافل عنها الزمن منذ إيليس، كتب أيضا عن امرأة تمضي إلى موتها باشتهاء وشاب يدرك منعطف التحولات بألم خالص، عن المسوخات القديمة التي أصبحت تحن للملازمة الكائنات الحديثة، حيث تمد أصابعها لتخرب تناسق العناصر أو لتعيد للأشياء انسجامها الوديح؛ محسوسات تنتهي ببطء إلى كينونتها المسكونة بالأنهار والبراكين. شاعر عرّف ميلوبيا الحضارات متخلصا مما يلزمه ككائن حديث محشوق بشعارات اللغة واللقب والدين والوطن...

* كاتب جزائري يقيم في فرنسا

هناك على الجبال، والسقوف نادتي

جيسيبي

يا ابن آنتيا وفرانكو تعال، لم يعد لك بيت، وعائلة

اتبني

كان الجو خريفيا ومعتدلا، حين التقيناه هائما في مكتبة سان ميشال ببوردو يبحث في رفوف الكتب عن لا شيء، هناك حيث كانت المكتبة تحتفي ببقاء الشاعر محمد بنيس في إطار ملتقى الآداب، تهادلنا أطراف النقاش في موضوع الأدب الإيطالي والعربي معا، عن أسماء ساهمت في بناء الحداثة الشعرية وعن أخرى تعيد تسمية التراث.

يحلو له كثيرا أن يناديه الشعراء العرب بلقب يوسف الذي أطلقه على نفسه، أخبرني بذلك وابتسم. كان لاسمه مثلما لكتاباتاته تقاطع في المرجعيات، فبعد قراءة في للمحيط

والصبي) أدركت أن يوسف ذلك الصبي الذي يرمى في البئر وسط الصحراء ليس سوى صورة مكررة للصبي الأيرلندي الذي يرمى نفسه في أعماق البئر ليطارد صوت البحر، البحر الذي يسميه جيسيبي الصحراء البعيدة عن الصحراء أو البحر الممسوخ: كل من الصبيين انتهى أخيرا بنجوة محمولة سواء كانت بنشيد الصحراء أو بأغاني البحر. هنا يصبح لقبه العربي ترجمة لما يعانيه جيسيبي من حب في الممسوخ ومن وله يلعب دور الحرياء.

الملف الذي أعدناه يمنح صورة وجيزة للشعر الحديث، إن جيسيبي كونتي يشكل حلقة مهمة في تكوين ملامح الأدب الإيطالي المعاصر.

ولد جيسيبي كونتي عام ١٩٤٥ ببورتو موريتزيو بليفير la Igurie عاشق ولهان بالرحلة والميلولوجيا. يعيش حاليا بإزميريا على ضفاف البحر الأبيض المتوسط قرب الحدود الفرنسية. يعد من الوجوه الأكثر أصالة بين شعراء الجيل الإيطالي الحديث لا سيما مع صدور ديوانه المحيط والصبي (الذي قدم له إيتالو كالفينو) مطلع للثمانينيات.

موازاة مع ذلك، يعتبر الشاعر روائيا وكاتبنا ومترجما، فقد ساعد على ظهور أعمال ويليام بليك، شيلي، لورانس ووالث ويتمان بالإيطالية.

من بين أعماله: أرض الخرافة - كتابه/ المحيط والصبي - شعر/ مخطوطة سان نازاير-قصص/ الفصول- شعر

المسوخ.. والتجربة الشعرية الحديثة

حوار مع الشاعر الإيطالي جيسيبي كونتي

تقديم: فرناند بروتوينار

== لقد نبع إيتالو كالفينو إلى أهمية وصف المواضيع في شعرك. هل ينبغي أن تلحق لغة الكاتب الموضوع أو تجسده، أن تهرب مما هو كائن بالأحرى؟

- إن الموضوع ينتهي إذا اكتفى الكاتب فقط بإظهاره. إن وصفا حقيقيا ينبغي أن يظهر الجانب الخفي لكل موضوع، الجانب الغرائبي الذي تجهل كل من اللغة العادية واللغة العلمية. ينبغي أن تهتم اللغة الشعرية بهذا الموضوع. إن الدقة في النظم تحمل على اكتشاف الخفي (اللامرئي).

== يفضل غيرك من شعراء «ليفير» اختيار العبارة الوجيزة، الغامضة، الجافة.

- «استثار شعراء «ليفير» للجيل الماضي، سبارياري، مونتالي، كابروني لغة جد وجيزة، وجد أساسية. لقد بحث إيتالو كالفينو عن صلة بين شعري وبين شعر القدامى وذلك من أجل أن يكشف عن كوننا فكرنا جميعا في الطبيعة مانحين إياها القيمة الرمزية والذاتية. أنا لا أصدق ما كتبه سبارياري: «لقد فقدت عروس البحور صوته» لأنني بالعكس أبحث عن هذا الصوت. إننا نستطيع أن نلحق عبر الإيجاز إنني أستخدم لغة إستعارية تمتد نحو عصور الخرافة.

== لقد كتبت «ربما يكون الشاعر الإنسان الذي يطوي في نفسه شفقة الريح المربعة»، كيف يمكن فهم هذا التعريف الذي هو تركيب غريب من الكلمات؟ - الريح، شيء يعود كل عام حاملا معه البعث. الشاعر هو الإنسان الذي يرغب في بحث معنى اللغة وطبيعة رؤية الأشياء. ولكن سعيا للتجديد لا بد مبدئيا أن نقوم بالتحطيم، أي أن تكون قاسما مع نفسك ومع من يمنعا من مناداة هذا الريح. إن السؤال الذي تطرحه يجبرني على طرح أسئلة أخرى. لماذا الشفقة؟ إن الشفقة والقساوة مفرقتان متناقضتان، إن الريح يبتعد إلى ما وراء هذه المقارنة. وابتعد الشاعر أيضا عن القسوة والخوف: يجب ألا ترتبط نظرتي إلى الأشياء مع وعيها الخاص، ولكن من وجهة أخرى مع وعيها اللاشعوري (اللاخاص): إنها نظرة خرافية مرتبطة بوعي العالم، ينبغي من أجل تحطيم الإيفو العجوز من داخله، أن تتوفر القساوة، أن تتوفر الشفقة

مراجعي الجغرافية هي دائما خرافية، مستقرة بعيدا عن الفضاء

(التي هي الحب) من أجل بناء الجديد.

• نتحدث عن اللاشخصي، إن شعر في تركيبه وصوره، علمي جدا، يمكن أن يستقر داخل الزمن، وبشكل دائم جدا داخل المكان، إنه يظل دائما إلى الأنا، إلى أي مصر تجر قارك؟

إن مراجعي الجغرافية هي دائما خرافية، مستقرة بعيدا عن الفضاء وكأنه فيما وراء، مثل ما في إيرلندا السلتيين وأمريكا الهنود. إن سيطرة الطبيعة قد اختصرت الشعر إلى لغة، يبدو لي أن الشعر ما دام تجريبا لهذا النظام فهو وجهة ممتدة. هناك بعيدا يوجد شعر وجودي، شعر يبيك التجربة الشخصية بقية إيصا شيء ما عن معنى الحياة، روح العالم، الطبيعة والفن.

• إن الطبيعة - الحيوانات، النباتات، المعادن والعناصر - حاضرة بشكل فعلي في عملك هل يمكن أن نتحدث عن وعي إيكولوجي؟

إن الإيكولوجيا مختلفة جدا، ليس بالإمكان القول إنه يجب إنقاذ الطبيعة إذا لم نحول بأنفسنا مفهوم الطبيعة. لقد خمنت مئات الأفكار عن الطبيعة، ولكن، لأعبر عنها، كان ينبغي أن أؤمن مرة أخرى تفكيراً وخرافة يسمحان لي باستخدام لغة جديدة، لا يمكن أن نتحدث اليوم عن الطبيعة، ونحن نهمل بأنها مهددة، بعد أن كانت مقدسة.

• أنت تستدعي الألهة دائما. إلهي الطبيعة من تحمك إلى الخرافات؟

• أكيد، فهناك صلة جد عميقة. الطبيعة ليس لها لغة خاصة، لكنني اعتقد أنها تجد لغة من

خلالنا، كذلك، لو نظرت إلى البحر، سأرى إله البحر، إنه ليس بإمكاننا أن نتحدث بدون إدراك الصلة التي بالكون، الموجة بالقمر، الصفرية بالنجمة. إن هذا هو ما فقدته حضارتنا. إن الخرافة هي ذاكرة الإنسانية المحجوبة. إن الحضارة تتحدث عبر الذاكرة برغم أنها قد حجبته. وبالفصوص التاريخ والتكنولوجيا إنه ينبغي الحديث عن الخرافة اليوم إيجاد طاقة الحياة، حتى ولو ضمن الطرف المتحسر للعالم الحديث.

• أيحكم هذا نحو تقاؤل ما؟

• هذا يجعلني أعتقد أن الحياة تستمر في تحولاتها اليومية.

• خلال عواصف المرحلة الإعتدالية

(الإيكينوس)، رأينا كل يوم تقريبا، خيالك الذارع بصراحة ضد الرياح والأمواج، عمق بحر القديس نازاير (سان نازاير: مدينة فرنسية على مصب لوار، تعتبر مرفأ لمدينة نانت. تطل على البحر الأطلنطي). كيف نستطيع من خلال الطبيعة المتوحشة، العصبة والمفصولة عن الزمن أيضا، أن نطلي الكتابة المعاصرة؟ لا شيء أكثر رومانسية من البحر، العاصف، إذاً لماذا لم نعد نكتب حاليا تماما مثل القرن التاسع عشر؟

• أولا، أنا غالبا ما أتفحص لرؤية ما يدهشني، لعبة الأمواج التي أجعلها لدى البحر الأبيض المتوسط حيث أعيش، الموجة ليست فقط تحولا للبحر، إنها أيضا رمز سحري للمسوخ البعيدة، إنها تحول فنان ومستمر للمكان، إننا في مثل هذه الصباحات الخريفية، ونحن نتجول بعيدين عن البيت بألف كيلومتر، وقبالة بحر آخر، بمقدورنا أن نحس عزلة انسياب برمتها - رؤية اليأس - في الوقت نفسه الذي ندرك مرأى الحرية. ثانيا، أنا أيضا جد قريب من الرومانتيكية. إننا نشغل نحن مجموعة من أصدقاء هذا الجيل في إيطاليا على التأويل الجديد للرومانتيكيين الإنجليز والألمان. أساسا كتاباتي ليست حديثة، إنها خارج الزمن تماما مثل الرغبة والحلم مثل شيء يأتي فيغير الزمن، أن تكون بالنسبة للشاعر معاصرا، فإنه عليك بقبول الواقع الحالي كما هو. إنه مستحيل: إن الشاعر يحول الواقع. هناك ما يقارب قرنين من الزمن بيني وبين شيلي، ولكن ليس بمقدوري نسيان التجارب الثقافية التي تميزنا عن ماركس وفرويد، إننا لا نستطيع

الكتابة بالطريقة نفسها، رغم أنه باستطاعتنا الكتابة عن موضوع واحد ويروح واحدة أيضا.

• هل تفريك حياة البرية؟ هل هي الحياة التي ترغب في الذهاب إليها؟ هل اليومي الحديث يفلك بينما يسجن؟

• - شخصيا، أحب أن أعيش داخل إطار متحضر وديلي، إن الحياة البرية رمز لما ضاع، إذا لم يكن باستطاعتنا إعادة اكتشاف طبيعة برية متوحشة، فإنه بمقدورنا أن نبحت عما سجنه الفكر المنطقي والتقني داخل الذات. لا يمنني اليوم المعاصر من الانتهاء إلى الأسطورة، ما يسجنني هو الأيديولوجيا، سلطة الرؤيا العلمية والنفعية، التفكير



التحليلي. لا أستطيع أن يكون لي من الساذجة بما يجعلني
أعتقد بأنني سأعود إلى شيلي أو مالارميه.

« لكوك ليفيري، إلى أي مدى تهتم بالأسطورة السلتية؟ »

— إن الحضارة السلتية في إيطاليا مجهولة تماما، لقد
اكتشفناها في إيرلندا، ما أغرائني هو الإحساس الموسيقي
والسحري للطبيعة، إحساس على صلة بما هو طبيعي وما
هو خارق. إن الأسطورة السلتية تسمح لنا برؤية الطبيعة
في حالة مسخ دائم، تقريبا برويتها دون ألهاة.

« حيث تصير الألهة أناسا؟ »

— بل لنقل إنهم أناس تحصلوا على القوة الأبدية.

« ليس بإمكان الإنسان أن يتمسخ، إنه بخلاف الألهة التي
تسلطهون، لكن إذا منحت لك فرصة التقمص، فعماذا الذي تريد
أن تصبجه؟ »

— سأختار أولا أن أكون سمكة سلمون، ثم طيرا بحريا.
سلمون لأنه يأتي من المحيط متجها نحو منبع النهر: إن
هذه الفكرة تمتلك قوة رمزية ومؤسسية (منعشة ونشطة)،
لأنها تستدعي إمكانية أن تجد نفسك داخل محيط من
الغفوض والعسر.

« وطير البحر؟ »

— لأنه سيلتهم سمكة السلمون! ينهي معرفة عدو الذي
كناه في السابق.

« هل تمنح نفسك كرامة الحولية في كل مكان؟ أين تجد
نفسك من كل هذا؟ »

— أحب أن أعيش حياة على بحر ليفير، وحياة في صحراء
المكسيك الجديدة: إنهما المكانان اللذان لا أعرف الأكثر قوة
والأكثر ضرورة منهما. إن الصحراء هي البحر البعيد عن البحر.

« مواصلة للعب، ألا ترفض قبر الإله؟ ولكن أي إله؟ »

— لا أحب أن أكون إله الديانات الموحدة، أرى نفسي من
خلال الميثولوجيا اليونانية في زيوس، لأنه يتحول إلى
وجوه مختلفة بغية إشباع قدرته الجنسية.. هذا، أحبه
كثيرا. (يضحك). أحب من الميثولوجيا الأرتيكية أن أكون
نانوتزان، لأنني أعشق فكرة أن الإله يستطيع أن يصبح
صغيرا ومريضا... لأن نانوتزان يقدم نفسه أمام الشمس
أضحكة لمقاة في النار.

« في الطبيعة التي تحب، أية شجرة تريد أن تصبح؟ »

— شجرة كرز مزهرة، لأنها بيضاء، ولأننا لا نستطيع
حينها أن نأكل ثمارها.

« وأي معدن؟ »

— صخرة في الطريق، الصخرة التي إذا دارت نحو السم،
تحولت إلى منهي. أحب أن أكون منهي(١).

« هل ستستطيع امتلاك أزمئة معينة بانتقاء؟ »

— أريد أن أجريها جميعا، مرتين على الأقل: قبل الطوفان،
وخلال الإمبراطورية الرومانية: قبل الطوفان لمعرفة ما لم
يعرف أحد، أي فيما إذا كان هناك عملاقة، أنبياء، علماء
فضاء فهناك خرافة تروي بأن الدرويديين (تابعوا الكاهن
الغالي درويد) قد ورثوا المعرفة قبل حدوث الطوفان. أما
مرحلة الإمبراطورية الرومانية فلأنني لا أحب الرومان.

« أنت ليفيري جيد... »

— نعم، ولكن أحب أن أكون سلتيا لأتمرد ضد الإمبراطورية
الرومانية، وأسمح لي بعصر آخر: القرن السابع عشر، وذلك
لأكون رحالة، وكى ألتقي برونسون كروز وغيلفر.

« هل أنت إنسان يحن كثيرا؟ »

— لا أبدا، لم أحس أنني شخص يحن، أعتقد أن الأجل لا بد
أن يتكرر مرارا، في الواقع، أحب كثيرا أن أعيش داخل
زمني، أن أرى مستقبلنا الذي نشترك فيه. وإن أكتب (لأنني
لا أعرف شيئا أفعله سوى الكتابة) ليس لإنقاذ العالم، ولكن
من أجل إضافة بعض الصور الجميلة في مكتبة العالم.

« أيلفريك المفهوم الفني لمحتوى الجمال؟ »

— إنه لا يبرعني. وللإجابة، سأستعير فكرة يوكيوميشما
التي تقول إننا نرفض الجمال حينما نفرز عالما من العنف
وإحباطات معاصرة.

« هذا الحوار الذي أعده برنار برتوننيار »

نشر في مجلة Face B, n°10

ترجمة قصائد من ديوان

« حوار بين الشاعر والرسول، إيسيسي كوتتي، »

مكتوب

بكل الأسرار بحث لك، فما الذي تريدني

معرفته أكثر، عن نفسي لم أتكلم

كثيرا، ومع ذلك

تحسين الآن عذابي

أن الفراغ، أن الفقدان،

أن العالم مثل فوهة، وأنتي على مقربة منه مشلول

أعمي دون نبوة،

مجرّوح دون أن أخوض معركة
تعلمين الآن كل شيء أو ربما
كنت تعلمين ذلك سلفاً؟
هل قدرني كان مكتوباً إذا؟

مياه الينابيع

ليس هناك سوى هذا العالم الفاني
و لا شيء آخر سوى زمن عابر
فقط، إذا كانت ستتدفق يوماً
يوماً غير آفل
مياه الينابيع الدافئة من الأبدية.

حقيقية

عنك، أيتها الروح لم أبحث
و لم أسألك العودة
لكنك نزلت قريبة مني
كصبي يلهو قريباً من كرتة،
كماء الصباح الصافي قريباً من تاج النبتة
حقيقية أنت أيتها الرسول
مهما كان اسم الإله الذي أرسلك..

أسئلة لأول رسول

إذا كنت حقاً نزلت من السماء
و كنت مليكاً لهاته الممالك العالية
مثلما هو ضباب الصيف
و أوراق الخريف ملك لها...
إذا من أجلي لبست
جلد الموتى
فقل لي ما الذي عن هاجسي تعرفه
و عن الشمس
و المطر.

إذا من السماء جئت
و كان لك بين هذه الممالك المنسية
مكان

صديقاً لورود الحدائق الأبدية
أبيض مثل عينيك البيضاوين
أحمر مثل نار ملتهبة
فلماذا عن الفرح كله تخلّيت
آتياً إلى هنا حيث كل الأشياء
موت؟

هل من الممكن أيضاً أن يصير
الفرح الكلمة التي ترغب
في الألم؟

البؤس الحقيقي

على هذا النحو: فإن الألم الحقيقي
يجعل دائماً حقيقته
لا تستطيع إرجاعه إلى أي دافع
لا إلى وعد لم تف به، ولا إلى غاية
لم تصل إليها، ولا إلى حب
يلح في دمي.

إن البؤس الحقيقي يشدك من ذراعك
يرافقك دون أن ينبس بكلمة
فإن يحنو عليك أو يخنقك سواءً
فبالنسبة إليه لن يتغير أي شيء..
فعبثاً أن تحلم بأنه سينام حين يلح المساء..
البؤس الحقيقي تحسه
أبدياً

مثل الماء الذي يصفو، مثل الرمل
الذي تأخذه الموجة ثم تتركه
مستقراً

بهاجس أقل ممّا فيه من فرح.

هذا اللقب

أدري أن لا هوية لي ولا حقيقة..
فأثناء بعض الصباحات حين أستيقظ
لا أعرفني

و أكثر من ذلك، يبدو لي أنه لم يعد لي جسد،
و لم أعد أعرف أين أسكن، أو في أي زمان أعيش
في دهشتي، أعيد مرارا
أنني ألقب بجيسبي كوتني، هل هذا معقول؟
إلى متى ستستمر هاته الكوميديا؟
جيسبي مثل أب والدي
-الآن ان اختفيا من سجل الأحياء-
أما كوتني، فهذا لقب فقير
تملكه فقط حين تكتبه.

فيا الأصول

تجدينك أيضا، أنك
في داخلي تشبهين
الريح
في الأصول، تجدينك
بعد لحظة التخلي
بعد لحظة الانتهاك والحق
دونما ندم أو أي عفو
أردت أن أبقى طيلة سنوات بمنأى عنك
رجلا أراد أن يكون وحيدا
أكثر وحدة
من جدار منهار
أكثر صمتا من صخرة
لا يربطها البحر
لكنه يجمّد بعدها زمن الرحلة.
أين التقينا أيها الروح؟
في أي مكان من مدائننا،
في أي متجّع
و على مقربة من أي سيل؟
أنت الآن هنا، دائما تشبهين الريح،
الورود والبراكين
و تشبهين الأصول.

ترجمة قصائد من ديوان

«المحيط والصبي، لجيسبي كوتني»

Parole estranee a sua moglie

كلمات غريبة إلى زوجته

كانت الساعة حوالي الثانية أو الثالثة
ذلك الصباح حين ولجت إلى السرير
و كلمتك، كنت تنامين، أغمضت جفني
قائلة جفئك المشتعل، كنت أريد
أن أوح لك بكلام غريب عنا، كلام عن
الحب المتواصل، الحب الأبدي، كانت فضفضاتي
حزينة، لعبة منسية قواعدها
ليست الأعين من تحمي جفوننا
إنما يحجرها
لقد تحولت أصابعنا إلى صخور، وجوانحنا بالمياه
صارت غريقة وبالبحيرات، ملتوية أقدامنا التي
تنوغل
كأعشاش يوم، منذ اللحظة، لن نتحدث مثلما
تعودنا
لن نتحدث إطلاقا.. من ركن نوافذنا
من البحر، تهب مقبلة من بعيد
رياح مستقبلية
سنصبح إثرها رئات بحر
شقائنا النعمان،
زهور التحرير الخفيفة
النامية بين العشب النادر للحديقة..
ها إن عينيّ المزيّتين تريا
طرقا من دم ودخان..
حناجر الصراخ، لذات متنامية تعبر في غير تناء،
القافلات السائرة نحو رمال نائية أو حالات
السكوت والمطر.

«أبريل الأبيض الأخير»
إلى لوسيانو أونسييتشي

أنا الصخرة، وعلى الرغم من أن الوقت لم يحن
بعد، ومع ذلك فقد صرت صخرة،
صعب، فانا مضطر لأقتل، أنا مضطر
٨- من يضطر تعلم العودة أه. كم
لا ينبغي معرفة الرؤيا: إنها تخرب، تكبر، إنه
يتعاطف، يخرب
إله الشمس الأعرج، تهدي تيجانه،
أكاليله. أبريل الذي ليس من زماننا نفسه
٩- الذي على الخرائط القديمة بعيد رسم
الطرق، من أجل ألف سفينة بمقدماتها
المتوردة، «إنني لم أعد أقدر
يالة من عطش للحياة، للابتسامات الراضية في
الانتشار، للفرحة
١٠- من يصفح الأمهات ويحولها إلى ملح
يسرق منذ زمن إمارة البراكين
يعيد الأبدية إلى النسي
يعرف أنه حممة، أنه شعلة
يتحول إلى محيط من رئات البحر، أنا ميدوزا، المحيط
١١- الذي ما قبل وضوح الصباح الأول،
وقد كان دائما صباحا، أنا هو الصباح، قبل أن
يكون الحب حبا، لم نحب
كزوجين، أن تحب الإله، أنا هو
الإله، يجفف الأشجار، يطفئ الأصوات الحادة،
النايات التي كان ينبغي أن تعرف بها
١٢- ثم نخربها
١٣- «بلا رحمة، تقتش عنا رغباتنا
في الأرصفة المزدحمة»
أبريل في ميلانو، النيران الممتدة،
أبريل الذي هو أبريل، الذي يقطع من الوجوه
١٤- الشفاء والأهداب، الذي بعد أن يعثر
صفوف العمارات، يعوضها بنشر مسرف للمروج
و بالبحيرات، ربي من القذارات

١- أبريل الذي يعود
نحو حدائق السنابل والشيخ
وفي تحليقات الدوري الخفية
يحترق
٢- ويوميات أبريل الذي يتفسخ، حيث المصاب
الدافنات
تسيح غمامات جديديات، يرسم مرة أخرى على
خرائطه القديمة
طرقا لألف سفينة بمقدماتها الذهبية
ثم يرتاح في طيبة للزائلة أوروبا المائلة
٣- على السلاط البيضاء، النخيل والسبخات، قبل
يخلط الذاكرة بالرغبات، ويوجع الرأس ينبغي أن
نقول
لكن اليوم، تركب الأساطيل البحر،
هاته التي لم ترس على الميناء إطلاقا، غليونات (٢)
٤- محلفة ترفع الأشعة، إنها تجهل
أية راية تنشرها،
بجهولة، تعبر الأماكن، العمارات، السيارات
المصفوفة،
٥- أبواب المقاهي المفتوحة بعد الظهيرات،
وجوه رجال، قبب رمادية، كلاب تنبح خلف
الشيايلك
لقد دككتا الجبال، والجسور بينهاها، غدا
٦- غدا ما الذي سوف يجري لنا؟ يعرف أبريل
العودة، يحترق الآن، يشرب النهار مثلما يشرب
الرمل الميث الماء،
يحرض
خمائل الأقحوان على اللوحان، على رفع
٧- الأكاليل العملاقة، لقد شاهدتهم اليوم
أنا الذي لم يستطع أن يكبر أكثر، أنظر، أنا اليوم،

المكدسة، أبريل الذي هو القصيدة، الذي يخون
١٥- الذي يمنح زوارق وخيولا حقيقية
بينما نحن نموت: الذي يقفز من النظرة
إلى ركن النوافذ: تفتتح زهور شجر الكرز
فجأة،

١٦- هنا حيث العشب ليس سوى خمائل
مسحوقة، هنا حيث الجوامد العجوز
١٧- قد ذابت، يتوه الأخضر كتعبان
الشفاة رطبة والأهداب ترتجف،
تخلق النظرات ثم تهوي، ثم بين شقوق الجدران
تعثر على قبرها: اللذة أفلة
١٨- «في الشوارع الآن، يمكن حين تأتي جميعا
أن نتوadd

بين مجهولين» ضياع، عودة إلى هنا
إلى حيث لا يمكن أن نعود: وضع الأكاليل، أن
نرفض الأخذ والوجود: هذا نداء
١٩- الأصداف، المحار، وعرائس
البحر لما قبل العالم: نداء اليوم
لقبرة: هو- هو... هيثا!... تسمع من أكثر الآفاق
بعدا صراخ شقائق النعمان
٢٠- المتوحشة التي تريد التفتح الدم: الأيدي
التي تتمدد انتظارا للمطر هي بالذات كانت
أمطارا، الأقدام المرفوعة على الأصابع الموحلة: لا
ينبغي

أن تحب، لا ينبغي أن نعرف، لا ينبغي أن
٢١- نرى، لم يمض من الوقت على أبريل حتى
وصل، أبريل مرة أخرى
٢٢- أبيض
٢٣- الغليونيات الغربية تنشر الشراع نحو
الضفاف

التي منها تفر النبوءات، لا تتكلموا:
إنها الصخور التي تحرس في داخلها الروح؛

أصوات

الصخور الذهبية، الجبال الذهبية؛ ما زالت

٢٤- هناك أغنية بعيدة عن ضفاف الريح

التي تهب نحو سياجات النخيل

المضني والمغرب: هنا أيضا حيث لا أحد يرتقب

تفتحات

أخرى، يزهر حلم، مائلا، محاطا

٢٥- بعواصف بالية، صنوبرة

ساحلية ستنجب صباحات: الصباحات

الرقصات: لا تتكلموا عن أبريل هذا: أبريل الذي
هو

القصيدة، الذي يخون، الذي يمنح

٢٦- زوارق وخيولا حقيقية، بينما نحن نموت:

إنه يكبر، يهتّم، يمنح شمسا، تيجانها،

الأكاليل، من أجل أن أتعلم الموت، سأتعلم

الضحك الآن، أن أهدم، أن أعرف

٢٧- العودة.

المحيط والصبي (٢)

يسير المحيط والصبي معا

نحو حلود بين الأمواج

ولغات الرمل، تحت ركب

ريح من رماد وخلنج.

الطفل صموت، والمحيط

يخنق صراخه، نفسه يثير الجشة

و العواصف القاسية

تنفش جنطيات (٤) مظلمة

تحت المسحب أين يلتقي

بالغربان والمرافق

يخنق صراخاته، فهناك زعيق من

يلحق بغاية ما...

ينصت إليها الطفل أكثر فأكثر

أليست تصغيراته نداء للخيل
المرغوبة، المسرّجة، ألم تكشف
عن الأعماق البهلوانية الكبيرة
وسط المرجان؟

ألم تعرف صراخاته التيجان
و فؤوس ملوك الشمال المدفونة
ألم تعرف الغزوة الدموية التي بكأها
الغراء (٥) والكركي؟ (٦)

على البحر يلقي الطفل
الأرماث، ويرغب في هبة الصوت
يفرق في معركة من
تروثة (٧) وسيوف من الضوء
شعره طاووس

وعيناه تغوصان عميقا، أشد عمقا
أخطبوطات، عباد شمس من حرير ومن سكوت
شفاف
يعبرها

المحيط لا يصمت، لم يعد على الصمت صابرا
إلى المياه يهبط نحو ما هو أكثر عمقا من الحلكة..
يدرك الطفل الصوت الذي يأتي من الأزرق الأكثر
قدرة

فتستيقظ إثرها دوامات أصوات
يعرف الهوة، طوفان
القيارات، الطبول، وغابات
الأشجار- النايات،

المرامير التي بانحناء الزوابع، الأبواق
العاصفة، البئر الذي فيه تلتقي
تيارات كل البحار
بثر الصيادين المجهول

أين تنفلت الحبال والبثورات
في اللحظة التي يتجلى كل ما يراه الطفل
تحرر المياه شمساً

فينزل عميقا، أكثر عمقا
إلى غاية أن يلتقي الأحلام والكلمات-
الكلمات الأولى للعالم.
تحت ركب الريح التي من رماد وخننج،
المحيط والطفل - هذا
الذي في الراهن نشيد، نشيد
حديث الولادة.

Il Giovane Dio, Il Giovane Poema

الإله الشاب، القصيدة الشابة

شبابي كما أراه جيدا بدأ يشرف على الزوال
و أن أحلم بنفسي أمر صعب جدا
الفتاة الشابة التي لا تزال تحمل غصونا
من زهور ذهبية، وأغنية، هل ستأتين
نحوي، مثلما نحو جران، ابن الملك
رفيئال؟ هل ستزورين الشاطئ الذي تأتية الغربان
و الفئران؟ هل سترقصين مثل ضوء الدُّبُق (٨) على المذابح؟
افعلي كما لو أنني أتبع خطواتك، فتوة خطواتك
الأبدية
آه، اجعليني أسر البحر.

Melamotosi dançe
Seconda la profezia

قصيدة : مسخ العشق من مجموعة : من خلال النبوءات

جيسيبي كان اسمي المسمد
لم يعد لي منذ اللحظة اسم: فانا
نحلة وضب، صخرة وميموزا،
لن يقدر البحر على تمييزي إطلاقا
لن يستطيع أبدا أن يفضي إليّ بالحب
نستطيع أن نحلق معا نحو معمورة الشمس،
مقربين ومجهولين، ونسقط
أنقاضا على الدروب المنحدرة، على الشواطئ
الصخرية، صدفتين داخل سكون
الأعماق..

الجيل الثاني

تمثل مرحلة الحرب العالمية الثانية لحظة تخرض الجيل الأول بالجيل الثاني الذي لا تعرف عنه إلا تلك الوجوه الأكثر حضوراً ولمعانا في الأدب الإيطالي الحديث، أمبرتو سابا (١٨٨٣-١٩٥٧) - جيسبي إنفاريستي (١٨٨٨-١٩٧٠) وأوجينيو مونتال (١٨٩٦-١٩٨١). لهؤلاء الشعراء علاقة ما بالمستقبلية، حيث استمروا في اشتغالهم على الغنائية القديمة غير رافضين «الأنا» الشعري، لكنهم عكس ذلك أسقطوا الشاعر النبي من منبره. لقد قدم كل واحد منهم نظرتهم الخاصة للشعر.

أمبرتو سابا (١٨٨٣-١٩٥٧): ارتبط بالأشياء اليومية للحياة الشعبية وكذلك بأحاسيسه الخاصة. رفض في يومياته الشعرية والنثرية معا - والتي في عمومها سيرة ذاتية- كل ما من شأنه أن يكتف الغموض والإبهام في النص الشعري.

جيسبي إنفاريستي (١٨٨٨-١٩٧٠): حاول هذا الشاعر ذو المنشأ المصري اعتماد الغنائية في كتابته القصيدة الحديثة متخلياً بذلك عن الرمزية المتوارثة في إيطاليا.

أما أوجينيو مونتالي (١٨٩٦-١٩٨١) فقد استوحى كتاباته من تجارب ملارميه، حيث تجذب الطبيعة بما في ذلك «ليفيريهام» بالخصوص اهتماما كبيرا. (هذا سيؤثر على كونتلي).

يشكل شعر هؤلاء في معظمه تجربة الغموض في الكتابة، إن تماس القصيدة الإيطالية آنذاك بتخوم الإنسانية المحسوسة بالتناقض والهجرة كان دافعا بارزا إلى محاربة المفارقات الإنسانية. وبذلك كان الغموض أحد الأنشكال الشعرية، لكنه لم يكن على الإطلاق مذهبا أدبيا بل قدم ما كان ظاهرة تجمع هؤلاء الشعراء.

الجيل الثالث

يمثل هذا الجيل الذي يسمى بالوسطى، حلقة وصل بين شعر بدايات القرن العشرين والشعر المعاصر. عبر هذا الجيل المترواح بين زمنيين عن مرحلة الخروج من الحرب العالمية الثانية أين كان الغموض الشعري بشكل غلبة أمام الأدب الفاشي. وإذا كان الغموض قد ساعد الكتاب على تجنب الإيديولوجيا الفنية الفاشية، وإيجاد فسحة أخرى لتنفس آداب العالم الأخرى، فإنه ساهم بشكل نسبي وفعال في تخريب النظام، ولهذا نجد أن الواقعيين الجدد بداية من ١٩٤٥ حاولوا الاقتراب أكثر في أعمالهم من ظاهرة الغموض. على العكس من ذلك فإن من الشعراء والكتاب من انزاح قليلا عن مسار هذه الظاهرة - التي كان يشتغل فيها - إلى تبني الاتجاه الواقعي، وبشكل أكبر هناك من مال نحو الواقعية الحرب، كالشاعر ساندرو بينا، أتيليو باروليتشي، أنطونيو بوتازي، جورجيو كابروني، وأيضا ليوناردو سينيسغالي، ألفونسو غاتو المعروف بشعره المقام، ماريو

التجارب الشعرية في إيطاليا وتجربة «المسوخ» المعاصرة: ترجمة لمقال أكاديمي

عرفت إيطاليا بداية من القرن التاسع عشر تحولات حقيقية إن شاء توحدا أقاليمها المختلفة في دولة واحدة، فإذا كان المجال الأدبي ينحو بعيدا نحو التغيير والتجديد فإن إيطاليا حافظت في فنونها على المعنى الجوهري الهام جدا.

إن أحد أهم ما يميز أصالة الشعر الإيطالي المعاصر هو استخدام اللهجات المختلفة المتواجدة بإيطاليا، فهو عكس الشعر الفرنسي الذي يمانع بقسوة استدراج اللهجة- تستعرض لهجاته المختلفة في سياق ما يمكن أن يمنح نفسا جديدا للفقه أو ما يمكن أن يمنح قيمة جديدة لألفاظه المستخدمة.

نستطيع أن نذكر من زمرة شعراء اللهجات: جياكومو نوغونتا، ديليو توسا، وإميليو بالديني، تونينو فيرا، بي.ب.باسولوني، أرانزوتي، وأيضا شعراء اللهجة الإيطالية المتأخمة لحدود سويسرا مثل جورجيو أورلي، فابيو باستيرولا.

لقد أصبح الشعر بالنسبة للإيطاليين بمثابة المعيار الذي يفضلته يختبر الشعراء تجاربهم الشعرية، الشعر مخبر اللغة، فمنذ دانتلي وبيتترارك والشعر يأخذ رويدا رويدا أهميته أكثر من الرواية، إنه موضع الإبداع والبحوث حول اللغة.

قدم أوراوت ماكري تصنيفا للأجيال الشعرية في إيطاليا، منح تعاريف لجميع الاتجاهات المختلفة التي عايشتها هذه الأجيال وذكر أهم مبادئها ودوافعها الفلسفية، السياسية والثقافية.

الأجيال الأولى

ظهرت بعد المرحلة الرمزية والرومانسية التي استمرت بين سنوات ١٩١٠-١٩٢٠ بفضل بعض الشعراء مثل جيوفاني باسكولي، دينو كامبانا مجموعة أخرى من الشعراء التي سموت بالمجموعة الشفقية التي ترفض شعر السمو والبلابل، لقد كانت بداية القرن العشرين في إيطاليا بمثابة باب مفتوح لأكثر ثورة شعرية(٩) لهذا القرن وهي ثورة المستقبلين الإيطاليين مثل ماريونتي بالخصوص وآخرين مثل برزي، سوفوتشي، فولغور، ومالازيتشي الذين حاولوا تطعيم الشكل الكلاسيكي للقصيدة بإعادة بناء التركيب ومنهدة الشكل النكالبوراني للقصيدة على البيضاء التي استخدمها أبولينار فيما بعد، مبتعدين عن الموضوع وملقنين ثقل اهتماماتهم الأولى على موضوع «المادة» (لا سيما وأن تلك المرحلة كانت تحتفظ بالانكشافات والاختراعات) كان لنشاطاتهم التي تعددت نظرا لتعدد ميادين ومجالات كتاباتهم وليس فقط فيما يخص الفنون التأثير على مجموعة من الإبداعات في أوروبا، (حتى في روسيا، لا سيما من خلال أعمال ماياكوفسكي، وعلى أعمال أخرى في

لوزي وفيتوريو سبريني الذي كان سجيناً أيام الحرب.

الجيل الجديد

في كتابهما «الأدب الإيطالي» المنشور ضمن المطبوعات الجامعية الفرنسية يتحدث باك ولبيني: «لا يمثل الشعر الشاهد على الحدث المولود في أعقاب الحرب والمقاومة مذهبا منظما ومؤسسا، فقيما بعد الحرب، تكشف أنه برغم التمثيل المتعمق لاسباب ولبان تجربة مهمة في الشعر الإيطالي إلا أنهما بعزلتهما لم يكنا أي تيار أدبي. لم يشكل شعر الواقعية الجديدة أي فقرة نوعية».

وعيدا عن الواقعيين الجدد، تظهر مجموعة من الشعراء الجهويين

(نسبة إلى اللهجة المستخدمة) مثل ألبيرو بيبوري (لهجة لوسانية)، بهاجو ماران (لهجة إيسترية)، جياكومو نوفوتتا (لهجة فينيسيا) بيار باولو باسوليني (لهجة فيرولان)، هنا وبالصهبط تشكل الجيل الرابع، جيل الستينات.

مجموعة شعراء «فيرولان» تأسست من خلال أوفيسينا

بفضل باسوليني سنة ١٩٥٥، يقول فـلبيني: «لقد اقترحت أوفيسينا، المخبر الشعري للتجريبيين الجدد، والتي أفرزتها النظريات الفرعانية، تحريفاً لهيولوجيا للشعر».

لقد أعاق النضال السياسي تقدم شعرية هذه المجموعة، فرغم الظهور القوي لهؤلاء الشعراء المهمين أمثال فـفورتينجي رورفارس، فـلبونيتي، وكذلك باسوليني، فإن هذه التجربة قد لآلت فشلا ذريعا. في أعقاب هذا، بدأت القطيعة ترسم حدودها مع هذا الجيل. فعلى هامش ما كانت تنشره أوفيسينا، انتقد إدواردو سونغنوتي الشاعر باسوليني وبذلك شرعت بعض ملاحم التجديد في التحلي، فقد نُشرت أنطولوجيا شعرية إيـنيـفوسيمي *Invocismo posse per gli anni 60* تحتوي على مجموعة من الشعراء مثل سانغيفوتي، باغلياريني، جوليان، بلاستريني وبيوتا. بناء على هذا كله، وتبعاً لمجموعة من البحوث التي قام بنشرها أمبرتو إيكو في كتابه «الأثر المفتوح» *l'uvre ouverte* والنظريات المحمودة على المستقبلية، فقد تم تأسيس «جماعة ٦٣» يقول مونفارانو

«سجلت هؤلاء الكتاب مباشرة بعد استخدامهم تقنيات المستقبليين الذين استعدوا سمعهم حينها—منابر سامية وسيستعدون التشريعية التي فقدتها نصوصهم الغامضة. لقد طالبوا بضرورة اعتماد الفن التكيفي (فن متعدد الأوجه ويمكن أن يرتبط بأي شيء)، وسيظهرون بوجه من يستطيع أن يلعب بالدوال» (١٠)

لكنه على خلاف التأثيرات الإيجابية التي قدمتها «جماعة ٦٣» والتي حملها الشعراء إلى الشعر الإيطالي، مثلما قدمه مانفانيلي حين أحال نحو نظرية أدبية جديدة ومهمة، فإن جماعة ٦٣ سرعان ما أصبحت تخضع لتناقضات وصراعات بالخلية لا سيما حول موضوع رسالة الكاتب ودوره تجاه المجتمع. في الواقع، فضلت

الطليعة بشكل قطعي التحفظ إزاء ما يسمى بالثقافة المصنعة وذلك تأكيداً للرفض الذي حملته على الطباعة التجارية آنذاك، وهنا يتجلى بشكل واضح أن الاحتجاج القائم من أجل تحقيق حرية مطلقة قد كُفّ سرعة الأيديولوجيا المبسطة آنذاك: أي الماركسية» فـلبيني.

لقد اكتشف العديد من الشعراء مكانتهم ضمن «جماعة ٦٣»، مثل أوريمانوسياتولا، سواء أسسوا اتجاهات جديدة، أو ابتعدوا عن التجريبية دون أن يتخلوا طبيعياً عن الاشتغال اللغوي وخصوصاً دون أن يتركوا ما حققوه في توفيسيمي، ويعود الفضل إلى الغياب الذي ميز جماعة باسوليني التي كانت تشكل أحد أكبر الحركات الشعرية في إيطاليا سنوات ٦٠-٧٠. يشرح بـسيمون:

«إن خط الصدع الذي يتوسط الطليعة الجديدة وباسوليني يمر بالتأكيد عبر مسألة التكيفية في الكتابة الشعرية: إن ننعارض المجتمع الاستهلاكي من خلال إعادة إنتاج ثقافة عبر التغيير الحاصل للعنصر الخاص. عمل التوفيسيميون على اعتماد المواقف التكيفية، هنا حيث عارض باسوليني في قطعية تامة خرافة أركاديا التي ضمت بها مجموعة من الثقافات المبسطة»

يسكتف شعراء إيطاليا في سنوات السبعينات غير غيب باسوليني (١٩٧٥) وغيب الطليعة مثل «جماعة ٦٣» جلا ثالثا الذي صنف بسرعة ضمن الواقعية الجديدة لـيونيغاري، كابروتي لوزي، سبريني يعودون من جديد إلى الواجهة الأدبية حيث تبدأ ترجمة هؤلاء نحو اللغات الأخرى كالفرنسية. إن المراجع والطلقات التي غدت الجيل الرابع (مغريوتا فيناتشي، لوسيانو أريا، فرنكو فورتيني، بارتولو كاتامي، باولو فولبوني...) لم تعد تلك التيارات والأيديولوجيات، ولكن أصبحت تتعلق بطبيعة شخصية الشاعر ومرجعياته الثقافية الخاصة. من بين هاته الأصوات المنفردة، رانزوتو الذي انقسمت تجربته بين اعتماد الأسلوب التقليدي (أسلوب دانتي وبيترارك) واعتماد الحداثة آنذاك أي الاشتغال على التراكيب والإحلاط الحاصل بين اللغات ولهجاتها).

الجيل الشاب

تعد سنوات ٧٠-٨٠ من بين السنوات الأكثر ثراء في الشعر الإيطالي، ولكن أيضاً من بين الأكثر تعقيداً تجاه الثقافات الخارجة عن حدود إيطاليا، بحيث أنه لم يكن توجد أي مدرسة على الإطلاق تهي على التوجه الأساسي للشعر الإيطالي، كل شاعر يبحث عن صوته الخاص، ولهذا نجد خططا من الشعراء المسنين المولودين سنوات ٢٠-٣٠ مثل جـكيديتشي، أمريكي، جـرابوني، أروسيلي، جـل سبازياني والشعراء من جيل الشباب المولودين بين ٤٥-٥٠ مثل كوتشي، بيللوز، كوتشي، دي أونجيليس، ميساني، باتزي، كوزي، كاريبي، بيوني، أوريجو، بيارسانتي، كانون، سيني وماغرفلي. إذا كان العمل الذي جاء به هؤلاء الشعراء الشباب يفتقد من

للتأثيرات المختلفة دوماً، وإذا بحث هؤلاء عن التآلف بين التقليد الفنتازي المذهبي والإثر الحدائي، فإن هذا العمل بطبيعة الحال لن يخضع لأي تقييد. ربما، الذين يطلق عليهم اسم «شعراء المسوخ» هم وحدهم من يمكن اعتبارهم مقياساً للشعر الإيطالي المعاصر مع احتفاظهم بطابع الهوية الذي لا يزال أساسياً في إيطاليا.

يتحدث أحد النقاد الفرنسيين «سبونال ديستريم» عن الشعر الإيطالي قائلاً

يعد الشعر الإيطالي من بين الأشعار الأكثر أهمية في الوجود. على العكس تماماً من فرنسا، فإن التقليد الشعري الإيطالي يبدو أكثر حيوية من شعرنا، إنه يحظى بحفاوة لدى الصحافة، من خلال الجرائد الشعر التي تباع في المحلات بألاف النسخ، فدرجة المقروئية الشعرية مرتفعة. في الواقع يبدو أن نعلن حالة تأهب، ينبغي أن نتعرف بالثورة الحقيقية لسنوات الثمانينيات، إن إيطاليا أرض القصيدة والأسطورة، إن هذا يعود بالأساس إلى الغنى الحقيقي لعدد من الأجيال الشعرية.

جيسبي كوتني ونزعة الإحلووية

ترجمة مقدمة إيتالو كالفينو لديوان المحيط والصبي

ما الذي تمثله لنا الآلهة اليوم؟

بالنسبة لجيسبي كوتني، تمثل حضور ما قبل التاريخ داخل الأمكنة، أو بالأحرى تاريخ ما قبل الإنسانية، بدايات نشأة النبات والحيوان. وقبل هذا كله تشكل بنية الأرض؛ إنهم الحالة الدائمة لفزع الأصول، شراة النظرة الإنسانية الأولى التي ميزت باعتباط النباتات، الحيوانات، الكواكب والنجوم ثم بعد ذلك سمّتها.

قصائد جيسبي كوتني، أو كل ما كتبه طيلة السبع أو الثماني سنوات الأخيرة، جسد مؤخرًا في ديوان مقتضب تحت عنوان المحيط والصبي. إن كوتني ليفغري لا تبعده هويته عن نهر الغروب، ولد وعاش في بروتو موزيزو حيث ظهرت ديان أرتيميس لآلهة الغراب والبعث، فحضورها في عمله دليل على إرادته المستميتة في الاندماج في شكل الطبيعة الخاصة بمنطقته من خلال استنطاق معطيات التجربة الحساسة لداليا

في «المرثية المكتوبة في حدائق مسكن هنيوري»، التي من دون شك القصيدة الأكثر أهمية وكثافة في الديوان، فإن أغنية «نبات الأكوت» تصف أغنية النبات صورة مجردة من الحيوية والبعث، أين النباتات تشبه محاريب يونانيين يتحركون عكس الواقع في خفة ببنية خالصة

«إنها تقيق باتزان.

مسالمة وقوية

دون أفق معتم
تستيقظ مستقرة وبلا شفقة
يجب أن تقيق
فتكون حية، وتدنو.

من وجهة نظر جيسبي كوتني، فإنه بداية من مرحلة الغزو الروماني بدأت جذابة الآلهة المخلوقة، إنها «مثل ضفدعة شابة في قبضة يد قوية». الشاعر ويعبدا عن جميع الإشارات المعاصرة التي فيما قبل كانت تتعارض مع هذه الأسطورة، يبحث في ذاكرته الموشوة بسباقات الطفولة عن إحساس للوحش البدائي، عن كفاح من أجل الحياة، عن اللحظة التي فيها ينسحب الجليد الأخير تاركاً مكانه لنبات البحر الأبيض المتوسط الذي يبدأ دورته.

إن تداعي الذاكرة لم يكن أبداً حدثاً ساذجاً، فعودة الآلهات من منفاهن لا يكون سوى «حلماً مدمياً» لأن هذا هو سبيل الطبيعة، وهذا ما تجده أيضاً مثلاً في الأناشيد للثلاث المقتطفة من طبيعة سيكلادس حيث تجتمع في تماثل مجموعة من الموجات القوية لصور نباتية ومائية، مصنف أسماء أرتيميس (١١) المطابقة للميثوغرافيا الثرية (عواصف أكثر سرعة من لحظة تمّ خاطفة). هذا الغيض من الصور المعبأة بالمعاني العميقة والثقافة مما يستولي - كما لو أنه سارق- أيضاً على الأشعار المخصصة لمدن أرغوليد (١٢)، هناك أيضاً، يقترن الرعب المدمي بالجمال في مركز حاد لثنائية غير متوقعة، كما في هذا المقطع الأخير «إن لمسة القدر القاتلة، مجزرة ووردة مفتوحة».

إن الأبطال الخرافيين مثل أفنتة، يشاركون انطلاقاً من طبيعة ممسوخة واحدة، والإنسان؟ الإنسان مرفوض من دورة المسوخات، ومن ههنا فهو سجين القدر المحدود وهو من قام برفضه، ولكن نهاية هذه القصيدة تستعيد البعد الهومي لحياتنا ضمن العودة القاسية والواقعية اليوم.

بدون شك، فإن التنويع بنهاية العالم موجود داخل الطبيعة المردومة لوداي الغرب. فهنا يربس السب بقوة، لا سيما ما نراه من خلال الأشعار الأولى لجيسبي كوتني، مثل ما يوجد في الجزء التابع للنبوة:

إنه شيء أكيد

ستنوب ليغير في البحر..

فيديو الهمد والتخريب كدافع من دوافع الخوف مرة، ومرة أخرى كذات تعكس رغبة ما. تتابع من خلال هذا الديوان (المحيط والصبي) تجربة جيسبي كوتني منذ الحب العبادية المتواترة للطبيعة-التي دفعته لتمني الغراب للحضارة العمرانية والتاريخ (أفريل الأبيض الأخير) مروراً بقرمز مدن أرغوليد كفضاءات خرافية (لكن دائماً بداية من الذاكرة الطفولية لمدينة كلها سلام وألواح حجرية)، إلى غاية وصوله الحديث الذي يعترف باتساع القوة التناسلية المكتملة،

المنشورة والمتعددة الأشكال داخل نيويورك حيث تختلط الطبيعة بالخرافة والمدينة.

تتجلى الخرافة اليونانية من خلال انتقالها من القديم الكلاسيكي إلى البربري إلى المتوحش. (هذا موقف يبدو لنا اليوم مهجور، لكنه ساهم في العديد من المرات في تنشيط الإرادات الشعرية والعقلية للقرن الذي انتهى، بحيث أننا يمكن أن نعتبره مثل أحد محركي الأدب المعاصر، خرق جيسبي كونتي الحدود من أجل اكتشاف الأساطير التي لم يعتن بها الأدب المكتوب، والتي سمحت الأركيولوجيا والإنثوغرافيا بالتخمين إزاءها سواء تعلق الأمر بالخرافات السلتي أو بما هو أمريكي ما قبل كولومبي.

يتواطأ هرقل وپرومويوس حسب مرجعات الغرب مع إله السلت منانان ماك لير. ومن أجل ذلك، ينتقل الشاعر إلى إيقاع أغنية هادئة ومقفأة، مواسلا البحث عن هوية كل شيء في كل شيء إن نموذج الأغنية موجود أيضا في الشعر السري الذي يمنح عنوانه للديوان، من خلال الخرافة الأيرلندية، صبي نفسه في المحيط ليرصد غناء أصابع البس، هذه القصة ترمز بشكل متكامل إلى المعنى الذي يتركه فيه شعر جيسبي كونتي. إنه يبحث أيضا عن الأسطورة الأرتيكية، المتكونة كلها من كل الأضغاث والمسوحات، ناثوثزان، إله أبه ومريض يرضى أن يرمى وسط اللهب ليتحول بعدها إلى شمس.

في الريح التي تهب وقت العجر
التي تبيض المعناء وتحنين
التي تنقل غابات الطحالب

تأتي كلمات بحار ميت

أشعار أكثر توترا من أولئك الذين يولدون من معرفة المجاز (التي اشتغل عليها الشاعر كمجرب ومجدد) تماما مثل السونيتات الأربع، الطبيعة الميتة مع كليبيسدر، أبيات المعيط والصبي ترجع إلى مدلول واحد هو دورة حياة-موت، أي إلى موضوع أساسي لشعر الأزمات كلها والأوطان جميعها.

كيف يمكن أن نحدد على خريطة القدماء والميولات حضور هذا الشاعر الذي نقول عنه بكبرياء إنه مفرد وخارج عن الأزمات؟ هل من العدالة أن نضمه رسميا في جري ليفيهر *liguri* ما للشعر الإيطالي للقرن العشرين، بينما هذا الشعر متجه نحو الاستفاد، التعطيم، المنع، والقسوة، أي في اتجاه مضاد لمنحاه؟

بمساعدة رغم حضور عناصر الطبيعة، فإن الأمر لا يتعلق بمعنى خارجي، إن تحويل الطبيعة إلى منهج يستخدم العقل، يمثل دون أدنى شك الموضوع الحقيقي لما يقترحه فضاء ليفيهر ويواصل في اقتراحه على شعرائه وكتابه. من هنا تتجسد بقوة ضالة الطبيعة، في الوقت نفسه، لا يمكن أن نهمل وريدا آخر، أريد أن أتحدث عن التقليد الفسيح والمتكف للشعر الإنجليزي (كونت

يشغل على الاتجاه الإنجليزي) الذي يبتدئ من المدرسة الرومانسية أشبلي وكيتس، ويستمر إلى بيتس والأرباع الأربعة ل تـسـليبوت والذي لا يزال متواصلا إلى اليوم.

شيشان بالذات يمسدمانني في شعر جيسبي كونتي، العناية بالوصف التي تعد بمثابة التقاط للذات بين شبكات اللغة ودقة الإدراك في سيطرته على الحيواني والنباتي: (الجراد، أشجار المانوليا، أشجار الكاكي اللغزية، اللزانات، عشق سلطفاين في الظهيرة) الطريقة التي بها تدوب صوره في هروب فانتازي عجائبي، إلا إذا لم تصقل في الهميروغليفيات المجردة، (إزهارات الأكوت في حدائق موروتولا، الأوز على نهر إيرلندي، دوال تسمى باستمرار نحو المدلولات الهاربة أو نحو دلالة شاملة وغير مستنفذة.

الهوامش

- ١- نسب جيري سمودي قد يبلغ ٢٠ مقرا بالارتفاع
- ٢- اللغويان: سفن تجارية واستعمارية قديمة كانت تنقل ما بين أمريكا وإسبانيا (Les galions)
- ٣- مصدر هاته النزمة قصة سلتي -بـركـولا- المعروفة اليوم في الساحل الغربي لايرلندا تروي هاته القصة حكاية طفل صامت يرعى نفسه في أعماق القبح ليعطارد الصوت. بعده أخيرا في بلراين تجتمع جميع التفرات، من أول من يسمع منها الأفاعم والأناشيد، ليفرج ويأتي بها بعد ذلك إلى الأرض.

- ٤- جنطياتان، جنس زهر من ذوات الفلقتين، تعرف باسم أحد ملوك اليونان
- ٥- غراك: طير من طوال الساق
- ٦- كركي: جنس طير من رتبة طوال الساق.
- ٧- تروية: جنس أسماك نهريّة وبحرية من السلمونيات.

- ٨- اللبق: جنس نباتات طفيلية تعيش على أنفصان الشجر
- ٩- متهاران أدريان من أبرز أشكال الحياة الأدبية والنفثا في إيطاليا قبل الحرب العالمية الأولى، تبار المستقبلية بسير وفق منهج المانيست الذي صدر عام ١٩١٥، وتبار الشفعية بمعنى اللسق غير الواضح لأي لا يستطيع العودة إلى تبار جموع المواطنين من الطبقة الوسطى وهو ما عثر عليه الكاتب الإيطالي لويجي برانديلو مستقبلا في قصصه ورواياته ودراساته

- بعد هذا القطار التي فجّره فلبو توماسو مارينوني ١٩٤٦/١٢ وهو شاعر وقاص وكاتب درامي تعلم في باريس ويناها وجموا، وأنها مجلة الشعر POESIA وهو ما اعتبر منهجا مضادا لأدب ومسرح الطبقة الوسطى مسرحيات مستقبلية قصيرة الزمن لا تتعدى عشر دقائق، (غريب المنطق، متزامنة الحدث، كثرة الكلمات المركبة، لم يخرج مستقبلون عن هذه العناصر التي فكرها في أنبلهم، ولذلك لم يستمر هذا الأدب طويلا، حتى بعد انتقاله إلى دول أوروبية أخرى، وخاصة روسيا التي أبهر شاعرها فلاديمير فلاديميروفتش مالاكوفسكي بها»

- راجع جنور الأدب العالمي الاتجاهات الإيطالية في القرن العشرين. د. كمال الدين عيّد.
- ١٠ J P MANGANARO Encyclopédia universalis
- ١١- آلهة الصيد لدى اليونانيين، وهي نيناان الرومان، كان لها معبد مطهر في أفيس.
- ١٢- أرغوليود: تسمى أرغوس وهي مدينة يونانية شرقي بلوبونيز ٢٠٠٠، ويوجد حولها إلى غاية القرن الرابع قبل الميلاد.

أنشودة العراق الضائعة!

أمسال موسى*

وحيدا.

أفرد إفراد الكبير الشامخ.

لا أبناء الضاد، هبوا له

ولا اخوته في الجغرافيا

أشعلهم جمر الصحاري.

تزامنت الطعنات، من كل صغير

وبعوضة

فدفعت الموت بالموت.

شعرة العظماء وحدها

فاصلة بين الموت والخلاص

والبعث.

اختلط مكر الذئاب

وتعتق كريها، في جرة الشر

المهشمة.

تالتت على العراق الصبور، المحن

كانها إكسير الحياة الراغب،

المتمنع

أو عشة أنكيلو المستحيلة.

كثير على العرب

أن تمسك رأس الجبل

وقليل على قوم موسى

محوك بالغيار المسموم.

كيف قبلت سماوات العراق

بطائرات الجبن متطاوله

وكيف لم تشفع

* شاعرة وكاتبة من تونس

لدى مرضى الأسود أنشودة

المطر

جاء بنو تكساس

يحرقون غابات النخيل

ويسبحون بأجسادهم المستديرة

في شط العرب

يرشون بالملح امتداد الرشيد

مستبيحين بلاد الماء والشعر

كانهم فقدوا البصر الى كل عظيم

وقديم.

كل المدن رامت الطأطأة

وتأثنت

وبرزت أنداؤها مترهلة

والعراق يزداد فحولة وحزنا

إن الفحولة والحزن إذا اجتمعا

يعصفان بالروح وبالجسد

أكنت تدري!

كل حياء القدامى

لعيونك الغارقة في ماء نهريك

المباركين.

ليت بصري ظلاماً

وهذه الذاكرة فتاتاً

فإني لا أقوى

على بدن الحلاج

إذ يحلي برماده دجلة

تجاسرت قنابلهم الحاقدة

على مبدعك ومقدسك

فتوسعت في التاريخ

مدناً وأزمنة

لك يا عراق في القلوب عراق

لو أنك

حديت العهد بالشجن

أو ملّة حاسدة

مثلها كمثل الماء العكر

لأوقعنا بك الكره

في عدد حبات ترابك

وفي حجم آبارك المزغلة

للصقور.

لكنك الأب

مالنا عنك نشوة

أو عز ولا متصرف!

يباهه يزهو بالملائلة

قل لي كلاماً

تطير بعد اندلاعه

أسراب الحمام

قُطنا مزهواً بالملاتكة.

قُلْ لِي كَلَامًا
يَفْتَتِنِي فُصُوصًا
وَيُرَتِّبْ لِي هَيْئَةً
مِنْ مِجَازٍ وَرَمَزٍ وَحِكْمٍ.
وَمَاءٍ غَزِيرٍ يُثِيرُ أَطْرَافِي
وَيُرِمِي بِأَقْوَاسِي
الدَّالَّةَ عَلَى اخْضِرَارِي
رُحْمًا فِي الْجَسَدِ الْمُسْتَقِيمِ.
قُلْ لِي كَلَامًا
يُزِيلُ فِي إِعْجَازِي
وَيَفْصِلُ بَيْنِي وَبَيْنِي
بِسِحْرِ سُنْدَسِي كَالْمَقَامِ
طَافِحِ النَّشْوَةِ كَالذِّكْرِ الْمُوْنْتِ.
قُلْ لِي كَلَامًا
قَلِيلَ الْحَرَنِ
لَا سَتِطِيعُ التَّنَفُّسَ
كَالْأَمِّ تَوْضُأً فِي أَنْهَارِهِ ذَاتُ
الْمُقَدَّسِ.
كَالْأَمِّ لَا يَنَامُ خَالِقُهُ
مِثْلَمَا
أَنَا.

الْعِيشُ بِثَلَاثَةِ عَنَاصِرٍ

خَذِ اللَّيْلَ كُلَّهُ
وَاعْطِنِي نَجْمَةَ الصَّبَاحِ
هَدِيَّةً لَصَبْرِي.
فَكَمْ أَغْرَثَنِي قِصَائِدُ مَلِكْتِ
مَا فَاتَنِي
وَأَبْقَتَنِي ضَالَةً
فِي صِمْتِ ذَاكَ الشِّتَاءِ.
أَسْمَعْ صَوْرَتِي تُرَدِّدُنِي
كَأَهَازِيحٍ قَبِيلَةٍ

خَيَاطُهَا تَنَاضُجُ السُّحُبِ.
أَتَحْسَسُ رُخَامِي
طَرَفًا طَرَفًا
وَعِنْدَ سَكْرَةِ الْأَلَمِ
قَطْرَةً قَطْرَةً.
فَإِذَا بَتْرَابِي يُرْفَرُ
وَأَنَا الْغَارِقَةُ فِي مَائِي
أَنَادِي الْأَصْدَاقَ
الْحَيَاتِنَ
وَالْقَلَانِدَ
وَالسُّفْنَ الَّتِي صَبَرْتُهَا الْعَرَائِصُ
غُرْفًا فِي الْبَحْرِ.
أَنَا الْمُخْتَرِقَةُ
بِرَدٍّ وَخَشْتِي.
نَفْخْتُ فِي الْجَمْرِ لِأَثِيرِ مَاءِ
السَّمَاءِ.
فَقَدْتُ نَارِي
فَأَمْسَيْتُ مِنْ ثَلَاثَةٍ
أَعِيشْ، عَنَصْرِي الْمَفْقُودِ.
تُحَاصِرُنِي الْحُجُبُ أَمَامَ كُلِّ زُرْقَةٍ
ضَاحِكَةٍ
وَيَتَكَنَّفُ الْبِنْفَسُجُ فِي عَيْنِي،
الْمُلُوتَيْنِ بِالْفَقْدِ.
وَلَكِنِّي صَدِيقَةُ الْمَاءِ
أَنَاهِ
مِثْلِيَّةً بِأَسْئَلَتِي
قَلَمُ يَزُرُّنِي الْأَمِينُ
وَلَمْ أَطْمَئِنْ!

سَكَارَى الصَّحْوِ

ضَرْبٌ فِي الْأَرْضِ
خَلْسَةٌ

قَبْلَ أَنْ يَقَعَ فِي نَفْسِي.
مُرٌّ بِلَوْنِي
لِيَطُوفَ عَالَمًا هَرَمًا
وَيَتَذَوَّقَ الْأَلَمَ مِنْ
خَلَائِيَا النُّحْلِ.
وَحِينَ أَجْلَسْتَهُ فِي قَصِيدَتِي
بَطْلًا،
بَمَشِي فَوْقَ مَاءٍ يَنْدَفِقُ
وَنَاولَتْهُ الْكَأْسُ تَلَوَّ النَّشْوَةَ
فِي حَضْرَةِ سَكَارَى الصَّحْوِ.
أَدْرَكَ خَاصِرَتِي
كَوْلِيدِ ضَجَرِ عَتَمَةِ الْبَطُونِ.
وَأَطْلُقُ ضَحِكَةً طَوِيلَةً
عَلَى رَسُومِ الْأَرْضِ الْمُتَحَرِّكَةِ.
حِينَ سَمِيتُهُ
فَارِسَ الرُّوحِ
بَارِزَ فُحُولَتِهِ
كَأَنَّهُ نَائِلَةٌ
وَاحْتَرَقَ كُلُّهُ
حَتَّى الشِّفَاعَةِ.
تَوَحَّدَ
طَيْرٌ ضَمَّ طَيْرَهُ
أَيَقِظُ شَهْوَتَهُ النَّائِمَةَ.
وَرَشَهَا بِذَرَّةِ جَمْرٍ.
عَاشَا صِدَاقَةَ الرُّوحِ لِلْجَسَدِ
ضَحِكَ الطَّائِرَانِ
حَتَّى احْمَرَّتِ الْغُرْفَةُ
وَاحْتَرَقَ خَشَبُ السَّرِيرِ
فَدَاءَ
لِحَطَابٍ
لَا حَطَابَ إِلَّا هُوَ.

ضحكات النبع

ظلك العاري الذي يخضرّ في الصخر
ويهدي كيد مقطوعة
دوما قافية
خفقة فالتة تجفلها الريح،
غبار يسبق الأمداء
من يصغي إليه؟
يقدح الزهرة في عزلتها،
زهرة الدفلى التي لا ترتوي.
ضحكات النبع تهمني شرراً لا ينتهي

والخصى جمجمة

من حولها يصدي رنين الأبدية.

مطفا رمل البداية

أي ماء صاخبٍ

يفقأ في الفجر المرايا

أو هبوب يحرق الصوت إلى الآخر

كي تولد أولى الكلمات

هذه العين قناع

كلما انسدت سماء

وسعتها لتضيّق

اقرع الظل

فلا كوة تكسو الجمجمة

إنما يؤويك في الصمت الريق.

الشجرة

عندما يتطفئ الوجه

ونلقي باليدين

* شاعر من تونس

مضغة للظمي

لن يبصرنا البحر ولا النجم الأخير

لن ترانا غير هذي الشجرة

تنسج الظل عيونا

في مداها يلمع الأزرق

ما يبقى لنا من ألق الفجر

ومن صمت الحصى

إننا نسمع ما يُبتر من أرواحنا

يهدر في زحف الجذور.

جمرة غافية

يقطع المكان من هوائنا المجروح

ما يُلقمنا الآن حنيننا خائنا

نسكب في دماننا

ما قد تبقى

من صدى النوافد العمياء

ثم نغمض الظلام.

أي شفا في أفق الموت الملمى

يتعقب الكلام؟

ما بين هذي السكرات

والزهرة المنتحرة

نحيا هنا لسكرة

توقظ فينا نشوة الحماة

وانهمار أفياء الفراغ

نحيا هنا

لجمرة غافية

تقطر الأرق.

أعشاب الخريف

رياض العبيد*

قيقب برّي
حفيفُ آلهة
بحرون قرب نومي
أجلس بينهم لوحه بيضاء على الجدار

٦

قد، ترنهن الأرض، تسعى الى رعدةٍ أخرى
تعتت بعينك فحسب
لا ترتقب أي شيء خلف الغياب
لا قبل الكلام
ولا بعد الحواس
الكل احتمال في السراب
والسوء بنفسجة
حلم أزهار لا تتسع لها عين الربيع

٧

رأيتك إذ كنت
صرتك إذ أمسيت؛
قبلة وفنجان قهوة
يلتقيان بالصدفة عندي في البيت.
قيارة الشتاء الخرساء
جمدت الحان الشجر
خذي الهمسة من يدي إلى عينيك:
المدى والهديل

٨

لقد تركوا حياتي
تهم على وجهها في صحارى الانتظار

١
ضباب، فجر أخضرار
حيثما لا دفي
وحشة ضارية
والفتيات شهوتي للعمق والنظر

٢

ها هم أولاء
من أول الخلق حتي الآن
يلفنون الضوء، حيا، يتسم
قتلة مجهولون

٣

لكان الليل والنهار توأمان
غارقان في الندم
أسئلة المكان استراحت في اللانهاية
والصيف عيناه سرمد في انهيار

٤

ترديد جسدي المحاصر
خذي إذن بطاقة سفر الى الجنة
وانتشي به خمرة صافية

■

لكان جرحهم ساخن لا يزال
أطفال الحروب الدامية
وصوتي ناشف، كالحكوم عليه بالشنق
غلاصيم طويلة

* شاعر سوري يقم في ألمانيا

في براري الإشارة
رؤساء العشائر الأشقياء

٩

ها هو ذا المحيط الأطلسي نائم
هاته نقطة نقطة واستمع
بأنفاسك الى أغانيه الجميلة
ها هي ذي شرايين الحكمة الناضجة
صورة للفراغ معلقة على الأغصان
تعال إذن:
نقل فؤادك إذ شئت في اليوم الأرق
ثم توسد الوهم احتفالات

١٠

قد، سلخوا الجلد عن الرأس
القلب عن الرئتين
أبطال الشقاوة الأبرار
كل عام يكبر الصبر علي صدري
يصير جبلاً ثلجية عائمة على سطح البحار
والغيمة تصير قبة للفرشات
حين، لا عطر يدوم

١١

لقد سرقوا النور إلى كهوفهم
سدّوا رصاصتهم الى قلبه الشفيف
بعد أن اتهموه بالخيانة العظمى:
رعاة البقر

١٢

هواء غائب عن الوعي
كله كياني- والفائنات
غاية ترعى وتمرّح في انتشائي
والنجوم عارية أمامي لا تشبع من النظر

بارد طعم الرحيل- المسافات
أبدأ أرتعد حين أراني
على موعد ضروري مع الأسى

١٣

تعالى اغرزي شفتيك في شفتي اخضراراً
كي تنتعش روح المكان
داخلي دافئ كله
مارج، رائق وجريء
ماؤه لا تنضب حتى آخر المدى
دعني إذن:
يتجول في أزقة
عينيك المتوهجتين رشا

١٤

كانوا قد وجدوا الأبدية
جثة مدفونة تحت عشبنا السريري الأثير:
عمال النسيان الأذكياء

١٥

أنهش اللذة بالأسنان
تتهزين أغصاناً، ثمرأ في الجسد
حلّمنا جاوز أعماق الذكريات
ها، انظريه، تحمر وجنتيه من الخجل
صوته أزرق بالكامل:
يرتعش..
درب شهواتنا الدافئة.

رؤية مسائية

١

الديك ينادي على العشب
العشب كان قد مات
منذ أن أسود وجه الفضاء

- ٢
نجمتان في يدي
قلبك صَوَّوهُمَا
- ٣
ساطعا بياضُ الألم
لا يترك أثراً منه
على ظلال الجسد
- ٤
السجون ليست وحدها
سمومٌ في طعام السجين
هناك عزلة بالرف جدارٍ وجدار
- ٥
غزلتُ من دمعِي
كنزة صوفية للنهار
تقيه من شتاء
هذا الزمن القارس
- ٦
وحدي افترسني
ولا أحد يُعيرُ انتباهاً لأحد
سوى الهواء
عندما يشمُّ رائحة الفجر الأنثوية
وهي تنزعُ عنها ملابسها الداخلية
- ٧
النارُ لم يسرقها أحد
لقد كانت هناك سجنية الآلهة
هربتها نسمةٌ صباحيةٌ إلى البشر
- ٨
قلبي أسودٌ كالفلج
مذبوحٌ في الغابات البعيدة
تتعشى به ذئابُ العولمة الشرسة
- ٩
غيمةٌ واحدة
- ١٠
ذلك المجهولُ
الذي علمني القراءة والكتابة
كان يجهلُ تماماً
بأنني سوف أقطعُ فيما بعد
لسان كل حرفٍ أو كلمةٍ
بشفرة حادة
- ١١
قطعةُ الرقعة شقراء
تدلفُ إلى فراشي الوثير
وتمتص كل ما فيَّ من حيوية وأنفاس
- ١٢
خذوني كالعاشق إلى الموت
فهو سيرحبُ بي كثيراً
ويشربُ معي
نخب الصداقة الأبدية
مُد رأيتُه في حلمي الشفيف
- ١٣
الأمل الأزرق العينين
ما زال ينتظرُ السعادة مثلي
في محطات القطار السريعة
منذ زمنٍ طويلٍ
- ١٤
الأحلامُ
رسائل النجوم الفاتنات
إلى المريضين بسرطان
الحبِّ الجميل

عصام ترشحاني *

إذا رأوا
شجراً شاحباً
وقمراً يتدلى بسواده
يتجهرون بالقناديل
والأغاني..
ويذكرون اسمه
لتتوشى أطراف مسافاتهم
بالنور والبياض..

كثيراً..
ما كنت أبصره
يفسل آلامه
بالضباب الكثيف..
يخلع قمصانه
وينهمر مع
الثلج والرياح..
هل تعرفون نبياً
يستهج لمخاض الذوابع
ولوثة الأنهار؟

كان طفلاً شامقاً
في رأسه
قطيع من العيون
وشتاء..
من البرق الوحشي
يسكن..
بين الجرح والاجاصة
بين الخيم (ترشيحا)
وكانوا يرونه،
حافياً
يكسر بأقدامه الصقيع
ويروض بأحداقه الحارقة
ما يتلوى بجنونٍ
في جسد العاصفة..
يرون وجهه..
عائماً كالشمس
يقطع الفضاء بخنجر
ثم يدخل في الحدين
ولا ينتهي
وكانوا....

* شاعر من سوريا

هل تعرفون طفلاً

يرش أصواته أمامه

ويقول للجوارح امتشقين؟

قلبه مُعلق

في «ترشيحا»

ويده قابضتان

على حلم وطريق...

أيتها النيازك الموزعة

بين شرايينه وقبره

إنه يضع خطواته

على الشظايا

ودمه على الأغصان

إنه يمتلي

بالفناء والشهب

ويمنح خوفه للعصور...

هنا.. مشاعل تربض

على رابية من حنين...

هنا.. حنين يتقد...

ومنارات تتوله به

كيف يجمع

إرثه من الفرع

كيف يجمع إرثه

من المرارة.. ويمضي

إن ما يفصله

عن قلبه

يطلع من

الغبار جارحاً

ومن الرمل

كليل قطبي

إن ما يفصله

عن قلبه

يتأسس في الوقت

على هيئة العقرب

فكيف يكسر

سلاسل الوقت

ولا ينحني؟

ها هو يتقدم

قلبه يكتظ بترشيحا

وجسده

يتأرجح بين

الجرح والحصار

بين الحصار

والاجاصة...

أيتها الأرض الذاهبة

لملاقاة دمه

ستكتبان ملحمة الخبز والضياء...

اعترافات النقطة

أديب كمال الدين *

روح اللذة
وما كنت تعرفُ معنى الروح
ولا معنى اللذة
هلاً تذكرتَ يوم جعلتك تتلمس المعنى
وتدخل باب المبنى
وكنت غراً غريراً
وكنت أفعى!
هلاً تذكرتَ دمعا يصب من عيني
قرب باب الذهب
هلاً تذكرتَ انني وردة
وعطاياي لهب
وكانت بصدري تفاحة الماء
ورمانة من عنب
ثم صليتُك - بالمر - عند بابي
وأدعيتُ عليك فضعت
كما يضيع الرمل في العاصفة.
هلاً تذكرت
إنني بعضك الحي
أو بعضك الجمر
خلفتُ من بعدك الدهر
يقوم ويعوي
مثلما الكلب
وخلفتُ من بعدك الشمس حذاء طفل يتيم
والقمر يتعري عند كل باب قليلا
فيطرده الناس
ثم إلى نومهم يرجعون.

قالت النقطة:
مرّ عشرون عاماً
أو ثلاثون
ربما أربعون
لم أعد أتذكر الرقم
لكنني أتذكرُ أنني قدتك إلى الهاوية
- أيها الحرف -
قدتك إلى السعير، فجهم، فسقر
ثم ألقيتُ بك في مهاوي الجحيم
أتذكرُ أنني نسفتُ معنك
وأشعلتُ ذاكرتك
وألقيتُ القبض عليك
باسم الحب
ثم خنتك في أقرب فرصة!
أتذكرُ أنني علمتك كيف يطير الطير
بل أنني خلقتُ منك طيراً
إنني علمتك كيف يسير النهر
بل إنني فجرتُ منك نهراً
وفجرتُ منك مأذنة وقبرا
وفجرتُ منك خرافة للشعراء والمجانين
وعرفتُ بك إذ كنت طينا
فصرت أسطورة كل شيء حي
وأسطورة كل شيء يموت
نعم، أيها الحرف،
هلاً تذكرتني
هلاً تذكرتَ يوم كنت أنفخ فيك

* شاعر من العراق

في انتظار مدرواهم من هنا

نجاسة علي*

مع
فهل سيفغر لي
هذه المرة
أيضا؟
أظنه سيأتي ثانية
فلن تريحه الجنة
كثيرا
بجدرانها العالية
وأبوابها الكثيرة
المغلقة
اذ ليس بها
أشراّ يشبهوننا
وحننا سيحرض رفاقه
ضد أولئك الطيبين
كي يخرج
إلينا
ساعة
يوم الثلاثاء
يعرف أنني
على حافة المقهى
أنتظره
ويدي قصيدة
عنه يمر
من
هنا .

في ركنه المظلم
يدخن في هدوء
ينحني بقايا حزنه
في كتاب مفتوح
بجواره
سوف يدا
- لما يراني -
بأن يوقني
بيده
وهو يضحك في
ثقة ...
من أفرطوا في
الحياة
وأنتسم ثانية
حين يهذي منتشيا
بتلك الهواجس التي
تحيا
مطمئنة
في صدره .
ما الذي يقوله إذن
هؤلاء البلهاء
وكيف صدقت أنا
كذبتهم
- بهذه البساطة -
وأخلفت موعدي

إلى ، سيد عبد الخالق

لم أجرو على الدخول
إليه
مرة أخرى
هجرته أنا أيضا
مثل بقية أصدقائي
الحققي ،
المقهى البائس
الذي شاخ أوراقه
وبدأت في التساقط
ازداد كذلك عتمة
وكآبة
منذ أن تركته أنت

- أيها النحيل الشاحب -
كنت أنتحس جسدي
البارد
وأنا أراقب المقهى
من بعيد
بعيون لص خائب
يجتهد أن يفهم
شيئا
دون فائدة .
فأراه جالسا
أمامي
على نفس المقعد
* شاعرة من مصر

أيدوتيكال الوحش

محمد نجيم*

مثل كل هؤلاء الذين
قالوا: كم أنت رائعة
دخلوا الى حلبة الشيطان بمرايا نائمة
اصطادوا خواء الأرض من بين أجنحة
الفرشات
زوجوا الأصابع بشهيق البيانو
أصروا على قول كلام صوفي
عبروا الى جهات تنام في غيمة الروح
أكلوا من أكباد اللغة
وناموا وهم ينظرون إليك.
لماذا أنت هكذا
الرجل يأكل أكثر من تفاحة في ليلة واحدة
لا يرمي الزهرة من النافذة
لا يستدير ليرسم شجرة أخرى على لوحة
رسم ميت
لا يأكل بأصابع غيره
اذن لماذا أنت هكذا
لماذا لا تفكري في الطيور
ألا وهي طليقة
وتحلق
خارج اللوحة.

مثل يدك تشتغل
بزهرة واحدة
مثل فستانك يضيّع
سحابة الأمير
مثل كاميرا صغيرة
تدور في رواق العين
مثل ضحكك التي
تعيق هجرة أسماك السلمون
مثل صدرك الذي
تزاحم فيه تفاح كثير
مثل صدرك الذي
يضع بلغات قديمة
مثل طيور بيضاء
تقيس الضوء بالموسيقى
مثل يدك تشتغل بزهرة واحدة
مثل فستانك يضيّع سحابة الأمير
مثل وجهك يقي العطر حارسا لضحكة
الطفل
مثل حيوانك إذ يتعارك مع الجنّي
مثل بياضك يجني تفاح البحر
مثل وعلك يركض في حدائق الشمس

* شاعر من المغرب

هدنة الوجه *

ليحظى سبهي *

وهم يتقاسمون بقايا رايات لم ترفع قط على
تراب مفتصب.

**

جنود يسقطون على تلال بعيدة وأفئدتهم تخبئ
صورا لوجوه ستساهم حتما !
قال وجهه البالي ذلك وهو يُحصي ذكريات رفقة
عظيمة، هو أحدها وأوفاهها.

**

يصله أن أباطرة الماء يتميزون غيظاً من فئاني
فرغت مبكراً.
هو ساقبهم الوحيد،
إلا أنه يرتب جنازة أبيه لمراسم دفن لن يحضرها
أحداً

**

ليحظى بلقاء قائد كان أحد مرؤوسيه، سُئل شيئاً
عن تاريخه!
التوث منه عبء شائعة، وقرأت روحه:
(أنا كرامة وطن على وشك منفي)

**

اختار لمثواه المتبقي لوعة مسنة
كهزيمة غابرة ..
ولها هрма كذاكرة تشيخ،
ثم ركن للفاضل من أمل مكسور ..
في قرية أهلة بنسيانه !

**

غرس أظافره في صور قلعة على جدار يجف

إلى... سليمان الصالح،
الضوء الذي باغت ظلماتنا.

الطاعن في الماء

من بعدهم صار زنة جراحهم وفرط خصاصتهم
إلى ملاذ،
إنه لم يعد بوسعه قدرة على النسيان!

**

لا يملك قهوة لفنجان ضائع، ولا تعمه امرأة
تنفض ستارة شبّاك ..
مفشية للنهار عن ثلة عذاب تركم حجرته
بالوحدة منذ السؤال: ترى أين يلعبون ؟

**

بعد أن ناهض جروحهم شقوا للغياب.
صار مهجة كريح ضريبة تعرش ألف حكاية،
ويطرق ناصية أمل عصي:
أنا حسرة مكينة.

**

ثلاثون عاما على متن روحه وهو رحم للأتعاب!
رجل كدمار مدينة ..
يشعر أنه جدير بالهلع النابت في حقول العراق،
لكنه لم يحتل بالحديد والنار!
وذات ياس سأل السماء أن تتدبر نهاية فاصلة
لذلك النضال.

**

قلبه مساحة طويلة لدماء المحاربين.
اليوم مات على ضفاف امرأة عاجزة،

* شاعر من المملكة العربية السعودية

إنه لا يملك مقلداً امرأة ولا حتى مقاليد مأوى !

الماضون في دمه يشعلون جوقة الأمنيات للموت
والاحتضار،

يكرر: آليت عليكم الأُيُزْهَق لقاء آخر.
أربعون عاما وهو يتعثر: هناك رسالة تتقاذفها في
الأرض العناوين.

يضيف بآلم طافح: لا يد أن أحداً هناك وينتظرها
مني !

الآن وهو يلمس زيه العسكري يفتقدهم ..
كما يفتقد الخونة للنيل من طاهرين ماتوا كلالَةً
على بلد يعتمر الخيبات.

يسكب سنوات عجاف على ذلك الزي،
ويجيش بوحشة المال،
وبه رغبة في لعن غراب نعيقه عابر.

هنا موت فائر من وتر إلى قلب شقّته محن، يلم
الحنان في عاصف الوجع،
عندما أخبروه أن سلالته انقضت.
ويشدُّ طرفاً من الأرض إلى صدره،
أما تواتنا هنا لأسيهم بقيتي ؟

موصدّ كبلاعة عتمة، كعقاب وزر، هو
البحر ابتلعها لأقصى مداه،
وعندما رتب خلاصاً من البحر،
أسفَ على الموت منه.
يا لجبروت البحر !

هامش

• جزء من كتاب يصدر قريباً.

وبارد كياس.

عندما رأى كل الأشجار تَهْمُ بالظلم ..
ما عدا روحاً لا تنفيوها امرأة.

إثر ساحات وغى بعيدة قطعها بنصف قلب
وبأرتال من وجيب،
صار يخشى على حذائه من ليل غُتل.
يقلق على حذائه قبل أن ينام، ويدنيه من سريرهِ !

ظلّ مهمل ..

لا بد أن أحداً تركه هناك.
كان مثله وحيداً !

رجل يطوي جذعه على بندقية عاقر،
رجاؤه فيها كندم سكن الشهيد إثر فجعية أن
خاض المعركة في صف الأعداء !

قلبه حافٍ وهو يبيع على غرباء آخر حقن يخصص
أرملة.

كانت مملأة أمنياتُ العصافير تحت عاصفة،
وزخاتُ الوجع خطواته لخلاص مستحيل.
هكذا رآه ليلة انتهت دنسا لعار القبيلة.

هذا الملاك يُشفقُ صامتا،

ويحييه بالتحديق ..

لا يعرف مما يشكو تحليداً !

عند الغروب وجبينه مدمي بشفق، نامت داخل
التل امرأة.

فيما بعيد وأزقة تغضن بحلكة الليل،
أقترقاه عن آهة فارعة ..

زنايق صغيرة تطل من
فتحات قمصانهم
لكنهم حزاني
(هؤلاء الناس)
بأجسادهم الصغيرة التي
تطفو فوق ماء النهر
برؤوس تشبه رؤوس كلاب
المطر القليل الذي
يزورهم في الليل
يغسل النوافذ
والثياب..
تبدو الوجوه بلا لمسة فنية
وجوه مثل أي
خشب منسي بالبيت
خشب يغني
خشب ينشع
خشب يثرثر أمام الموقد
خشب يتقدم أمام آلة نشارة
وخشب لا ينام إلا
على نار تنتظر من
يدلعه في أحشاء خشب

تكح بعنف
خريف كامل يندلق من جوفك
الأشجار التي تقف
أمامك عارية، لا تجد في
الخزانة ثيابا ترتديها
لتصبح امرأتك في
السهرة القادمة..
لا تجد اسطوانة
Les quatre saisons
لتنعم بعريها فوق
الأريكة الرمادية
المضاء بشموع
تشبه أفاعي الرمل
بلسانها المشقوق

تكح بعنف
من لا يذكر من الحياة
إلا ندفا من الثلج
وبضعة غيوم ملتصقة بالشرفة
الناس سعداء في
واجهات المطاعم

* شاعر وناقد من المغرب

مُستلقٍ على الأريكة مثل أرملة
من القرن ١٩

تتلذذ الحُفر
وتمنى لو كان
في رأسك

تكبح بعنف
أحجارٌ صغيرة تسقط من عينيك
كما تسقط من جدار
على المائدة البيضاء
المستطيلة أمامك كابوت
النبّة ملتوية العُنق
لكن النظرة مستغرقة
في أشياء

لاستخراج عظام حيوانات قديمة
نفقت غرقا في
مياه تلمع هناك
مثل أنياب فيلة مطعونة
وحلك الناجي،
على خشبة صغيرة
نصفها في الماء
ونصفها في النار
والجالسُ بينهما

مستعدة لبعث الحيوانات
الأولى على الأرض
حيوانات أشرس من اليد
المستقلية أمامك مثل كلب
لم ينبج من الطوفان
إلا بموت اليد الأخرى
في معركة شرسة مع الذئاب
الضربات البعيدة
هي لآلة حفر تبحث

لا يجذُ عذراء لنفسه
تقاسمه طعم اليابسة
لذلك لا يفكرُ بإرضاء الآلهة
الهواء الذي فضّل أن يترك مكانه للغاز
استوطن لوحة قديمة مركونة في الغرفة
منها كانت تنبعث نساءٌ
تمنح الأجنحة تلك الهبة التي تجعلُ الأجساد
الصغيرة

لا تسقط فوق خزانة الكتب
حيث يضيء مصباح كهربائي

Une saison en enfer

وأعمالاً أخرى
من بيليوغرافيا الشيطان.

في الغاية المجاورة
عن الرجل الذي
دفنته مع الغراب
وانزويت في هذا
الركن أمام كأس

لا شيء.. أبداً

يحيى الناعبي

فلم أعد ذلك الأعمى ولم اطمئن لما خلف النافذة.	ومناقير بحجم الفاجعة تغني في الظهيرة على شواهد القبور .	لا شيء سوى جريان من أحلام يتلمسها المكفوفون وصيادون يعثون برائحة الشيخوخة المكنونة تحت شجرة ملتهبة الجرح.
لا شيء سوى عشق كالسكين اشترط عليّ ألا أنام إلا على سرير أقطع فيه أناملتي وأراوحها بأحلام تتخمني بالدموع.	لا شيء سوى موت بطيء بلون الغروب يستلقي على أسرة الوقت قرصان يلتهم ثمره ملاك.	لا شيء سوى وصية المرأة لهذا الوجه بعينه المتدلتين وشلال المطارق يهوي بجنازات آلامه في الصباح
لا شيء سوى سعادة قصيرة تركت لحنها كالذكرى وتركت أهدابي مسدولة أنظر بخوف عمن أسلمه ريشة الذاكرة.	لا شيء سوى أني غجري أيتها الأرض اخلعي عني معطف الريح واغرزي مخالب الجوع مكافأة لشهواتك الليلية.	لا شيء سوى ضجر يرتعش كعصفور ويصنع فخا لمصير يتوعد.
لا شيء.. أبداً أركض بجانب البحر أساير سفناً عتيقة أرسو معها بلمي الرطب الجامح وأضمها بغضب وخيبة.	لا شيء سوى هذا الضوء الذي يخدش قشرة الرأس فأستفيق على جرذان تقرض هذا الجسد.	لا شيء سوى شرار بمخر بخطي المرتاعين كما نعش محمول بأكثاف الاطفال.
	لا شيء سوى أنه سقطت بين قدمي نجمة	لا شيء سوى طيور، بمخالب دمداة

حدّ الأمل

طالب المعمرى

كم مرة	أشجارها	قرن غزال.
قرأت صباحك	مخابئ لسماوات	كلما رميت
موجة يحتضنها	خضراء	الطريق بالنظر
بحر رمل	كلما تعرى	ينغلق الباب
كم مرة	الجسد من أوراقه	أمام الكلمات المقدسة
قطفت شمساً	تناثر ملح	التي حفظناها
لتنزعينها	على الجراح	خفافاً وثقلاً
أرض الأشربة	فلاة شاسعة	لهذا منحت
حافية قدماك	جسد وطن	كلامك
والجسد ريشة	على الخرائط	كرمة الارتواء
في مهب الريح	حجر وماء	والصمت.
كم مرة	أسود وفهود	العنب
رميت حجراً	وتوابع أسماء	دم الصباح
في الماء وعينه	ملوك الغابة	دمك ودمنا
الراكد أولاً	الأرضيون	حدودك
ليدمع الطريق	يتأججون	التشكل والتلاشي
بالدخان والحنين.	بنظرات الاقتراس	كلما
كم مرة	كلما حل ظلام	مرت غزالة
حلّمت بغابة	أو ظهر	أمام القناص.

«يوم عطش الوحش»

حين يختزل الفلسطيني إلى محض هوية سياسية ويجرد من الهوية الإنسانية الأرحب

سمير اليوسف*

أولاً: المقدمة

يتجنب شرك العاطفية والحنين، ولكن أيضاً اللجوء إلى أحكام توكيدية. ولكن أية أحكام توكيدية كان من المقصود تجنبها في سبيل استواء سرد كهذا؟

أولاً، هناك الأحكام المتعلقة بحالة من الميؤوس ربطها بمعنى واضح أو أي معنى على الإطلاق. ولكن، ثانياً، وما هو أهم بالنسبة للكتابة الفلسطينية، التوكيد على الهوية الفلسطينية. هذا النمط من الأحكام يمكن أن يُستشف في الرواية من خلال شخصية أحمد. فعلى الرغم أن أحمد ملتزم بالسياسة الوطنية الفلسطينية (والأصدق القول القومية الفلسطينية، هذا على الرغم أن أحداً لم يستخدم مثل هذا المصطلح، نظراً إلى غياب المصادقية السياسية، على الأرجح) إن هذه الشخصية لا تظهر خلال كامل الرواية بأفضل من شخصية بهلول. بل أن التزامه السياسي، المخلص هذا، هو ما يجعله يظهر كشخصية من هذا الطراز. فالتزامه بهذه السياسة يفرض عليه ضرورة التوكيد على أولوية الهوية الوطنية (أو بالأحرى القومية الفلسطينية). وهو ما يعمي بصره عن حقيقة الوضع برمته، ومن ثم، انعدام جدوى ما يقبل على فعله. فعنده أن ما نفعله أو نقوله يخضع لمعادلة واحدة تنطبق على السياسة والفن، بل وعلى مجمل السلوك العادي والكلام المتداول: أن ما نقوله أو نحجم عن قوله، ما نفعله أو نعدل عن فعله، ينبغي أن يوافق تمام الموافقة حقيقة أننا فلسطينيون. مثلاً هو يرى بأن من الضأ على راوي القصة (باسم) أن يفكر بالرحيل، وأن يتعاطى المخدرات أو أن يرتبط بأولئك الناس الذين يتعاطون المخدرات، بل ومن الخطأ

خلال التفكير بهذه الرواية القصيرة، دار في خلدي سؤال ما كان في الوسع تجاهله: كيف يمكن وصف حالة حيث التشوق إلى الرحيل هي الفكرة الوحيدة ذات مغزى، ولكن شريطة عدم الانزلاق إلى شرك العاطفية أو الحنين (النوستالجيا)؟ ففي حالة كهذه، حيث الفرار هو سهيل الخلاص، أو صون للرشد الوحيد، فإن الاستسلام لبلاغة التحسر الذاتي أو ندب ماضٍ مفترض المجد، أو شكل آخر من التعبير عن كل من العاطفية والحنين، يكون مغرياً. فإذا ما حصل أمر كهذا غدت العواطف المهر الأساس، بل وربما الوحيد، للسرد، في حين أن السرد نفسه يصير محض تابع للكلام الشائع التداول في أوقات الضعف والاستسلام.

كان هذا السؤال مصدر قلق لم يُصر إلى التغلب عليه إلا بعد اللجوء إلى فن التهكم. فالتهمك على حالة ميؤوس منها، وهي الحالة المقصود وصفها، لا يُظهر حد اليأس الذي بلغته فقط وإنما أيضاً يبين أن الندم والحزن والغضب والتحسر الذاتي لا طائل تحتها. بل إنه لا يغفر أمر ما خلا السرد التهكمي. الذي لا يستحسن أي حكم تشديدي، أو وصف وضعي، للحالة المعنية وحتماً لا تغفر وصية حول ما ينبغي أن تكون عليه الأمور، اللهم إلا إذا كان الغرض هو السخرية من أحكام ووصايا متداولة وشائعة. وهذا ما يبرهن أيضاً على أن القلق المشار إليه لم يصدر عن كيفية إنتاج سرد

* ناقد وقاص فلسطيني يقيم في إنجلترا

أيضاً أن يكتب قصصاً سوربالية- هذا على رغم أن القصص التي يكتبها باسم ليست بسوربالية، ولكن بالنسبة لأحمد فإن كل ما لا يفهم أو غير واقعي لهو ضرب من السوربالية. أن باسم على خطأ، بحسب أحمد، لأننا نحن فلسطينيون ولا يحق لنا فعل أمور كهذه. فتعاطي المحدثات أو التفكير بالرحيل أو كتابة قصص سوربالية لهي من قبيل خديعة هويتنا وما تملحه تلك الهوية علينا. هذا بالمناسبة هو موقف جل المثقفين الفلسطينيين والعرب الذين، من حيث يقصدون أو لا يقصدون، يقلصون الفلسطيني إلى محض هوية سياسية، ومن ثم يجرّدونه من هويته الإنسانية الأرحب.

الفارق الوحيد ما بين أحمد والمثقفين المذكورين أن أحمد لا يعاني إلا من قدر قليل من الفساد والتناقض. وفي هذه الرواية بالذات، هناك من يقاطعه قائلاً: «أأن تخلصنا من هذا الكلام الفارغ؟» ولكن لم ينبغي أن يقاطع على هذا النحو اللفظ؟ لم السخرية من التوكيد على أولوية الهوية الفلسطينية؟

الجواب على هذا السؤال هو الجواب نفسه على السؤال حول مقتضيات تجنب التوكيد على الهوية السياسية في الكتابة الفلسطينية. ذلك أن الهوية الفلسطينية قد تم التأكيد عليها، ولم يعد لمة حاجة إلى فعل ذلك بعد. هناك أولاً حقيقة أن ليس من قوة سياسية، محطية أو دولية، فاعلة أو ذات صلة، تنكر بعد وجود الشعب الفلسطيني. ثانياً، أن الأجيال الماضية من الكتاب الفلسطينيين لم تفشل في المرافعة باسم هذه الهوية. فإن يكر ما سبق التوكيد عليه من أمر الهوية، هو ما يصير البعض عليه، فإن ذلك ما يجعل الكتابة فائضة عن الحاجة، في أفضل الأحوال كاللمعة المعنى وشحيتها- فهي لا تقدم معنى جديداً بل ولا تساهم في إعادة تشكيل المعنى المتواضع عليه. لهذا فإنه حينما ينهي أحمد عن «الكلام الفارغ»، فإنه لا ينهي بسبب مضمون ما يقوله، ولكن لتكرار ما قد قيل، وسلم به، باعتباره من الأمور المتواضع عليها.

لم تعد الهوية الفلسطينية بالأمر الرئيسي. هذه حقيقة يفضل أحمد في استيعابها، ومن ثم فإنه يظهر وكأنه ينتمي إلى عالم لم يعد لمة وجود له. وإنه لهذا السبب يبدو وكأنه أقرب إلى شخصية ضلت طريقها من قلب رواية كتبت قبل عشرين أو ثلاثين عاماً. وهو لو كان قد ظهر في رواية تعود إلى ذلك الوقت فإنه ما كان ليدبو شخصية تثير للسخرية، وإنما التقدير والإعجاب. إن شخصية أحمد لهي، بمعنى ما، مجاز لما

يتوجب على الكاتب الفلسطيني ألا يكونه، كاتباً ملتزماً بإخلاص بالهوية القومية، ولكنه فاضل تماماً فيما يتعلق بالعالم الذي يعيش فيه والتحديات التي يواجه. ونحن نعلم جيداً بأن الالتزام السياسي والإخلاص ليسا كافيين لاستيفاء مقتضيات الاستقلال الفني- المقصود بالاستقلال الفني هو «أن تختر ما لا تكتبه وما تتركه خارج النص». واختيار التهمك في هذه الرواية القصيرة سبباً لتجنب توكيد الهوية السياسية لهو من قبيل التعبير عن الاستقلال الفني المنشود.

خلفاً لجل الأمم في القرن العشرين لم يسع الفلسطينيون أن يسلموا بهويتهم تسليماً يقينياً. ومنذ عام ١٩٤٨، العام الذي شهد اختفاء فلسطين، خضع الفلسطينيون لسيادات أجنبية وفقاً لما قدّر لكل منهم، كأفراد ومجموعات، من شروط الإقامة وإمكانات الارتحال، وبما جعلهم على وعي دائم بوجودهم المضطرب: مأساة الماضي، انعدام اليقين في الحاضر واستحالة التكهّن بشأن المستقبل، وما أملى حقيقة أن من العسير عليهم أن يمضوا نحو أي نمط من الاستقرار قبل البت في أمر هويتهم. ذلك أن مسألة الهوية فرضت نفسها على كافة أوجه الحياة الفلسطينية، الخاصة والعامة على السواء. بل كانت مسألة من الإحاح بحيث أمست المقياس الرئيسي في قياس صلة الكتابة الفلسطينية بالواقع السياسي والاجتماعي. ومن ثم كان من الطبيعي أن ينظر إلى الكتاب الذين تجاهلوا مثل هذه المسألة وكأنهم يقيمون في كوكب آخر.

على أن الكتاب الفلسطينيين أحسوا بأن من واجبهم تمثيل الهوية الفلسطينية وتعزيزها، وحتى أولئك الذين رفضوا الزعم القائل بأن من واجب الفن تمثيل حقائق اجتماعية وسياسية، ما كان في وسعهم تجاهل مثل هذه المسألة. جبراً إبراهيم جبرا مثال ناصع على ذلك. فهذا الروائي والشاعر وكاتب القنالة المميز، فضلاً على ترجماته لبعض روائع الأدب الإنكليزي والأميريكي، جاليل باستقلالية ما هو جمالي في النص الأدبي. لقد كان جبراً تلميذاً للأدب الإنكليزي نموذجياً. ولا عجب في الأمر، فلقد درس الأدب الإنكليزي في إنكلترا وشايخ مدرسة «النقد الجديد»، وعنده فإن العمل الفني لا يقدر وفقاً لنجاحه أو إخفاقه في تمثيل السياسة والمجتمع ولكن وفقاً لمزاياه الفنية. فأن يحال عمل أدبي على الواقع، فإن هذا ما يعني تجاهل حقيقة أنه إنتاج الخيال، ومن ثم اختزال بنائه الفني إلى مجموعة أجزاء من الحقائق، أو حتى محض ناقل لرسالة

سياسية أو اجتماعية. وإذا ما كان لا يد من إحالة عمل أنبيى إلى مرجع ما فلتكن الإحالة إلى أعمال من الطبيعة ذاتها، إلى أسلاف وتقاليد أدبية.

هذه هي المحجة التي يمكن نسبها إلى جل أعماله، خاصة روايته الأولى «صراخ في ليل طويل». وعلى الرغم أن هذه الرواية كُتبت عام ١٩٤٦، مع ذلك فليس ثمة إحالة على الحوادث الدامية التي شهدتها فلسطين في تلك الحقبة، وفي الحقيقة فليس ثمة إحالة على أي واقع فلسطيني أو عربي ما خلا أسماء الشخصيات الروائية. فتبدو حوادث القصة وكأنها تدور في عالم غريب، بل أن تشديد الرواية على المسألة الطبقية يكشف عن تأثر مسرف بالرواية الإنجليزية. مع ذلك، وكما سبق وأشرت، فإن ما من كاتب فلسطيني استطاع تجاهل مسألة الهوية، وجبرا لم يكن استثناءً. ففي روايته الثانية «صيادون في شارع ضيق»، وهي كُتبت بعد ١٢ عاماً على حرب عام ١٩٤٨، ثمة إحالات كافية على الواقع التاريخي ومسألة الهوية، على نحو خاص، هذا على رغم أن الرواية كُتبت أصلاً باللغة الإنكليزية، أي لمتلقٍ على العموم غير فلسطيني وعربي، ونشرت أولاً في لندن.

تجري رواية «صيادون في شارع ضيق» في بغداد في عقد الخمسينيات، ويطلها فلسطيني أكاديمي ومثقف، يلوح للوهلة الأولى وكأنه قد اندمج في طبقة المتعلمين والنخبة العراقية في ذلك العهد. غير أننا منذ البداية نحصّ بأنه أسير سر مثير للاضطراب. هذا السر هو الماضي، من حيث أنه فلسطيني. وفي لحظة غاية الدرامية ينفجر الماضي على شكل صور صامتة: صورة القدس خلال حرب عام ٤٨، صورة بيت مدمر وصورة يد امتدت من تحت الركام، اليد يد خطيبة بطل الرواية. وإنه على شكل هذه الصور يُصار إلى الإقرار بمسألة الهوية الملحة في هذه الرواية وفي جل أعمال جبرا.

على أن مواجهة مسألة الهوية على هذا النحو لم يكن نتيجة تخلي المؤلف عن نظرتة إلى الأدب، ولا كانت بفعل لحظة ضعف وعاطفية. فجبرا لم يقبل يوماً بمفهوم «الفن الملزم»، كما أن ثمة في السرد القصصي مستوى من العقلانية ككثير مما أن يدفع عنه أدنى شبه عاطفية وضعف. كل ما في الأمر أن جبرا، وشأن أي كاتب كبير، ما كان في وسعه أن يكون معدوم الصلة. جبرا في النهاية كان مؤلفاً ذا فضول معرفي لم يهن حتى آخر حياته. لقد كان دائماً متشوقاً لأن يطّلع على مدارس

وأشكال فنية جديدة، وأن يقدمها إلى القارئ العربي. ولا جدال في أن أجيالاً من القراء والكتّاب العرب يدينون إليه في معرفتهم للأدب الإنكليزي الحديث— تكفي الإشارة هنا إلى الدور الذي لعبته ترجمته لرواية وليم فوكنر «الصبب والعنف» في إغناء السرد القصصي العربي بتقنيات حديثة. وفي رواية «صيادون في شارع ضيق» ثمة نقاشات حارة حول علاقة الأدب بالمجتمع.

على أن ما جعل جبرا وثيق الصلة بالواقع التاريخي، ومن ثم مسألة الهوية، ليس فقط اهتمامه بما كان يطرأ على الأدب والفن، أو الجدل حول العلاقة ما بينهما والمجتمع، وإنما أيضاً حقيقة إيمانه بتلقائية الكتابة الإبداعية ومحدودية القصد، ومن ثم في استقلالية المعاني التي تظهر وتأخذ شكلاً بمعزل عن إرادة المؤلف. وأحسب أن هذه الحقيقة تنير السبيل المؤدي إلى مواجهة مسألة الهوية— فيصّار إلى الإقرار بالحاجتها من خلال ذلك الانفجار المفاجئ للصورة، وعلى نحو يبيّن عجز البطل عن دفعها بعيداً عنه. بل أن هذا الانفجار ليبدو أقرب إلى صورة مجازية للنحو الذي فرض مسألة الهوية نفسها على مخيلة الكاتب الفلسطيني.

وإذا كان جبرا في تمثيله، أو إقراره بمسألة الهوية من حيث أنها تلقائية الصلة، لم يتنازل عن الاستقلال الفني، فمأذا عن الكتّاب الفلسطينيين الذين اختاروا بمحض ارادتهم تمثيل الهوية— بل رأوا بأن من واجبهم أن يعرّضوا هذه الهوية ضد تهديدات الزوال؟ هل اضطروا للتنازل؟ هل اضطروا للاستغناء عن حقهم في «اختيار ما لا يشاءون كتابته أو ما يستبعدونه عن أعمالهم»؟

لقد كان من المتوقع في الأدب الفلسطيني بأن يكون الكاتب ذا صلة بما هو أساساً، وعموماً، واقع سياسي واجتماعي، وفي القلب من هذا الواقع مسألة الهوية. ولكن إذا ما استغنى الكاتب عن استقلاله الفني وضحى بحقه الأساسي في أن يختار ما لا يشاء كتابته، وما يحق له استبعاد عنه نصه، فإن ليس له من زعم الكتابة سوى القليل، وإن ما ينتج لا ينتهي إلى الفن أصلاً.

على أن الإصرار لأن يكون الكاتب على صلة بالحقيقة الاجتماعية والسياسية لم يؤد دوماً إلى التضحية بالاستقلال الفني. وأعمال غسان كنفاني، مجتمعة، تبين أنه مهما اختار الكاتب أن يكون على صلة، فإن هذه الصلة ليست بالمعيار

النهائي. كان كنفاني واحداً من الكتاب الذين قصدت أعماله أن تصف الأوجه المتعددة للوجود الفلسطيني بعد عام ١٩٤٨. رواياته القصيرة وقصصه تعاملت بأسلوب مباشر مع الماضي والحاضر، مع الخاص والعام، وغالباً ما هدفت إلى الإجابة عن أسئلة سياسية طارئة الطبيعة. لذا فإن أعماله لا تقف بمسألة الهوية فحسب، وإنما أيضاً تحض على إعادة تشكيلها وتعزيزها. الفلسطينيون تحدد هويتهم حقيقة أنهم شعب ذو ماضٍ وحاضر مشتركين وحيث لا حرية للفرد من مصير المجموع. على هذا يقع التشديد في أعماله القصصية وغير القصصية، وانطلاقاً من هذا التشديد قرأ كنفاني ويصاير إلى قراءته - ككاتب ملتزم وظف موهبته في خدمة القضية الفلسطينية. ولا إجحاف كبير في مثل هذا القراءة، غير أنها تفشل في تفسير سُرّ دوام أعماله.

لعل واحدة من أدق الملاحظات التي قيلت بشأن كنفاني، أنه كان كاتباً محترفاً - الاحتراف هنا لا يعني أنه كان يحصل رزقه من الكتابة وإنما فهم بأن الكتابة لها حرفة بحد ذاتها. ومنذ حياته المبكرة ككاتب، أظهر كنفاني نضجاً في الأسلوب لا يكتسب غالباً إلا من خلال خبرة في الكتابة طويلة. فقد أظهر في طريقة السرد، المعجم اللغوي، وعلامات الوقف، درجة من الرصانة وإحساساً بالتوازن بما كان نتيجته حكايات مشغولة بحرفة لا يسع المهتم بالكتابة الحسنة إلا أن يقدّرها القدر الذي تستحق. ولا شك بأن كنفاني كان ذلك الكاتب الذي آمن بأن الصلة السياسية ذات حق لا يفكر على الكاتب الفلسطيني. غير أنه كان في دخيلة نفسه يدرك جيداً بأن ثمة حدوداً لمثل هذا الحق، وأن حرية «أن تختار ما لا تكتب، وما تستبعد عن النص»، أمر لا غنى عنه. لقد كان يدرك بأن ليس من الكافي أن تكون على صلة سياسية واجتماعية، ومن هنا إقباله المبكر، والمسرف أحياناً، على التجديد في السرد - استخدام تقنيات جديدة وروائية للسرد. ولذا ما عاد فضل تقديم فوكرز إلى العربية إلى جبراً، خاصة من خلال ترجمته الرائعة لرواية «الصخب والعنف»، فإن سبق الاستخدام لتقنية السرد متعدد المستويات يعود إلى كنفاني. هذا الاستخدام المبكر لأسلوب مغرق في حدثاته كان لا بد وأن يقلل من شأن الرسالة السياسية المقصودة، مع ذلك فإن كنفاني لم يتوان عن الإقدام عليه. ولا أخفق كنفاني في أن يتبين وجه اللب في الفن. فلقد أدرك جيداً بأن في ملكوت الخيال، يحق للمرء أن يأتي من

الأمر ما لا يسعه إتيانه في الواقع - أن يلعب، بكلمات أخرى. فرواياته السيكلوجية «الشيء» وبعض مقالاته الهجائية القصيرة، ومسرحياته ذات الاستدارة الميتافيزيقية والفانتازية، وكلها كتبت خلال انشوائه في العمل السياسي، تدل على استعداد للاستغراق في الوجه العجبي للفن.

لقد تعامل جبرا وكنفاني، وعموم جيلهم من الكتاب الفلسطينيين، مع مسألة الهوية بقدر كبير من النجاح، فأكدوا ما كان ثمة حاجة للتوكيد عليه. غير أننا اليوم حينما نعود إليهم لا نعود في سبيل ما أكدوا عليه من أمر الهوية السياسية وإنما لمظاهر الاستقلال الفني التي تعد أعمالهم بأسباب الدوام. وما إنجازاتهم لا لتمثل في حقيقة وثوق صلتهم اليوم بقدر وثوق صلتهم في الأمس، وإن كان وثوق اليوم نتيجة مظاهر الاستقلال الفني وليس الولاء السياسي والاجتماعي. غني عن الإضافة بأن الاستقلال الفني ليس قيمة مجردة، أو مطلقة، وإنما ثقافية واجتماعية يصار إلى اكتسابها من خلال الأجيال اللاحقة. فالاستقلال الفني هو ذاك الذي يعدّ العمل الفني بأسباب الدوام وما يؤسس في النهاية التراث الذي تنهل منه، أو على الأقل، تعتمد عليه الأجيال اللاحقة. إنه ما يجعل عالم اليوم أغنى مما كان عليه عالم الأمس.

وكما سبق وأشرت فإن اللجوء إلى فن التهمك في هذه الرواية القصيرة لهو تعبير عن استقلال فني - اختصار عدم توكيد الهوية، بفعل اندماج الحاجة إلى توكيد كذا. وهذا ما يقودني إلى الكلام على دواعي نشر هذه الرواية في كتاب مشترك مع الكاتب الإسرائيلي إيتان كيريت (وقد نشرت «يوم عطيش الوحش» إلى جانب مجموعة من قصص كيريت في كتاب واحد صدر مؤخراً باللغة الانكليزية عن دار «ديفيد بول» في لندن). ولا شك بأن ثمة دواعٍ سياسية طارئة لمثل هذا التعاون الفني، فكلانا، أنا وكيريت، منضوي في حركة السلام العربية - الإسرائيلية، وبأن كل الناشطين في هذه الحركة كان فضل مفاوضات «كامب ديفيد» في صيف عام ٢٠٠٠، ومن ثم اندلاع الانتفاضة الثانية فضلاً على وصول شارون إلى السلطة وغرق إسرائيل والمناطق الفلسطينية في دائرة من العنف العجبي، ما أثار إحيائنا وبما حضنا على ضرورة تعاون من نوع آخر، تعاون كتاب وفنانيين، ومن هنا كانت فكرة هذا الكتاب.

على أن الدافع الأساسي يعود إلى ما هو أعمق من التحولات

عليّ، سارع إلى الزعم بأن كل شيء سيكون على ما يرام بعد وقوع تلك الحرب التي لا مهرب من وقوعها.
«فقط انتظر قليلاً حتى نغرق من هذه الحرب» قال محاولاً طمأنتي.

«ولكن متى سيحصل كل ذلك؟ متى تستقر الأمور على خير ما يرام؟» سألت، ولم أكن أقل قلقاً.

«لا أظن أن الأمر سيحتاج إلى أكثر من عشرين، أو ربما، ثلاثين عاماً» ردّ بهدوء وثقة.

«ثلاثون عاماً» هتفت بهلع.

«على الأكثر»

«على الأكثر» رددت قوله، موقناً بأنني إذا لم أغادر هذا البلد سأصير مجنوناً لا محالة.

وكنّت في الحقيقة قد قمت ببعض الإجراءات في سبيل دخول ألمانيا. غير أن الأمر، ولسوء حظي، لم يكن مضموناً.

||

«بات دخول ألمانيا مستحيلاً على حكمة هذه الوثيقة»

قال لي صاحب مكتب لمعاملات السفر. رغم ذلك فلقد طمأنتني بلهجة ملوّهة الثقة بأنه سيحصل لي على تأشيرة دخول لقاء مبلغ خمسين ألف ليرة. داخلني إحساس فوري بأنه نصاب، غير أنني أودعته وثيقة سفرية وتقذّرة المبلغ المطلوب. ولم تراودني الجرأة لإبداء الشك في وعده المزعوم، إلا حينما رأيته يدس حزمة الأموال النقدية في جيب سترته الداخلية. عندها لم أتمالك نفسي فسارعت إلى التساؤل بأنه إذا ما كان من المستحيل على أمثالي الحصول على تأشيرة دخول إلى ألمانيا فكيف سيفتح هو في الحصول عليها.

كان في فترة صوتي تردد وارتياب ما كان في وسعه تجاهلها. حدّق في طويلاً من دون أن ينطق بكلمة، وينظرة تنمّ عن عزم وتصميم عمد إلى إخراج حزمة النقود من جيبه، وألقاها أمامي.

«إذا كنت لا تثق بي فمن الأفضل لك أن تبحث عن وكالة سفر أخرى» قال بنبرة صارمة، مشدداً على كلمة «وكالة»، ثم أشرح بوجهه جانباً وكأنما لكي يفهمني بأن اجتماعنا قد انتهى، ويأنّ لا جدوى من محاولتي ثانية عن قراره النهائي ذاك.

الآن بت على يقين لا يتزعزع بأن الرجل نصاب بالفعل، غير أن نفسي لم تطاوعني على الانسحاب، وهو ما كان ينبغي عليّ أن أفعله، مهتئناً نفسي على النجاة من براثن وكيل تأشيرات

السياسية الطارئة، مريعة كما هي عليه هذه التحولات. إنه دافع الاستقلال الغني الذي يعطينا من الخضوع إلى ما سبق وعمل عليه الجيل السابق من الكتّاب الفلسطينيين والإسرائيليين. فالسرد في قصص كيريت، فضلاً عن العديد من الشخصيات، لا ينطلق من التسليم بألوية الهوية القومية، تعيين الهوية الإسرائيلية وتعزيزها، وإنما من منطلق أن مثل هذه المسألة استوفت حاجتها من الاهتمام. جذير بالإضافة أن مسألة الهوية شغلت من الأهمية في السرد الإسرائيلي ما شغلته في الأدب الفلسطيني، وإن هناك اليوم جهلاً، بل ثقافة بأكملها، تلك التي تُعرف بـ«ما بعد الصهيونية»، تسعى إلى تعريف اللذات يتجاوزون وإن ليس بالضرورة يدحض أو يلغي، تعريف الأيديولوجية الصهيونية. وقصص كيريت إنما تنتمي إلى هذه الثقافة حتى وإن لم يقصد الكاتب نسب قصصه إليها. و«ما بعد الصهيونية» لا تتمثل في مجموعة كتاب وأعمال فكرية وفنية وإنما بمنهج جديد طرأ على إسرائيل في غضون العقدين الأخيرين وصير إلى التفاعل بإمكانية تركيسه عشية المفاوضات الإسرائيلية الفلسطينية. والحق فإن «ما بعد الصهيونية»، ومن حيث قصد دعائها أم لم يقصدوا، ترهّص ليس فقط للمجتمع الثقافة الإسرائيلية بعد أيديولوجية الدولة الصهيونية، وإنما للمنطقة بعد الصراع العربي الإسرائيلي، أي لـ«ما بعد الصراع العربي الإسرائيلي»، إذا جاز التعبير. وكتاب «بلوز غرّة» إنما ينتمي إلى هذه الثقافة، ثقافة ما بعد الصراع، وما كان تجسّد في ظهور حركة سلام عربية إسرائيلية يلعب الفلسطينيون اليوم فيها دوراً مشرّفاً. أما العنف الصادر عن الطرفين فهو، وعلى ضراوته وخطر ديمومته، من اللبثية ما يجعله فاقد التأثير.

- ثانياً النص -

1

كنت أحب الإصغاء إلى احمد.

كنت أحب الإصغاء إلى احمد كثيراً، خاصة بعدما أتناول قرص «راهيبينول».

وكان احمد يقول أشياء تجعلني أوقن بأنني إذا لم أرحل عن هذا البلد فإنني سأصاب بالجنون لا محالة.

خذ على سبيل المثال تلك المرة حينما جعل يخبرني بمبلغ تدهور الأمور. فهو كان على يقين تام بأن حرباً شاملة لا بد وأن تنشب في المنطقة. لكنه حينما أحسّ بأثر ما كان يقوله

دخول وهمية. ولكن كان في أدائه المسرحي ما أثار إعجابي. ولطالما أحسست بالضعف أمام هذا النوع من البشر. إلى ذلك فإن الرجل قد منحني الأمل الوحيد بإمكانية العثور على سبيل للرحيل عن هذا البلد. ولبقت جالساً هناك محاولاً إصلاح الأمور. ويصوت معتدلاً، متلعم، جعلت أوضح له براءة مقصدي. وبدا الرجل وكأنه كان يتوقع سماع مثل هذا الكلام بالذات. إذ ردّ على الفور، ويصوت الواثق، بأنه يدير مكتباً محترماً، وأنه ما كان ليضحي بمصلحته وسمعته في سبيل مبلغ تافه الشأن كالمبلغ الذي نقدته إياه. وجعل يقسم بقبر أبيه وحياة زوجته وأولاده بأن نصف هذا المبلغ سيذهب إلى جيب موظفي السفارة الألمانية في قبرص، وإن النصف الآخر سيكون لقاء تكاليف رحلته إلى هناك. وأحسست بالشفقة تجاهه وكنت أن أعده بأنه ما أن يحصل لي على التأشيرة المطلوبة فإنني سأعطيه مبلغاً مكافئاً. غير أنني اكتفيت، ولحسن حظي، بأن اعتذر له من جديد على سوء تقديرتي له وشكّي. ثم استدركت قائلاً بأننا نعيش في زمن وسع، وأن من الصعب على المرء أن يثق بالناس، بل وبأقرب المقربين منهم إليه. وفكرت أن أرمي المتعين عليّ ذرف القليل من الدموع، بيد أن الدموع لم تستجب لرغبتني. وعدت أقول بأن الناس فقدت الشرف وأن الدنيا صارت حقيرة بالفعل.

هزّ رأسه موافقاً. ثم متشجعاً بنبرة اعتذاري، أقبل على النقاط حزمة النقود وأودعها في جيب سترته الداخلية (في حركة أثارت يظنني مرة ثانية) وانبرى يخبرني عن عدد التأشيرات التي تمكن من الحصول عليها في غضون الأعوام القليلة الماضية.

«هل تذكر فلاناً ابن فلان الذي كان يعمل في مصلحة البريد؟» لم أنكر فلاناً هذا. في الحقيقة لم أكن أعرفه، غير أنني هزّزت رأسي بالإيجاب.

«إنه الآن في أستراليا!» قال بلهجة المنتصر، «وهل تعرف علاناً ابن علان الذي كان يمتلك بسطة خضار في السوق؟» لم أكن أعرفه أيضاً، غير أنني هزّزت رأسي بالإيجاب.

«العام الماضي حصلت له على فيزا إلى النمسا! وأنظر إليه الآن! أنظر إلى أهله! أقسم بأعزّ ما في حياتي، ومصفتي في حياتي الكثير مما ومن أعزّ إنه يحول لهم ما لا يقلّ عن مبلغ ألف دولار شهرياً!» قال وابتسامة انتصار كبيرة على وجهه.

كنت اعلم بأنه كان يكذب. غير أنني كنت أحب الإصغاء إلى الكاذبين.

III

أحمد لم يكن كاذباً. غير أنه كان يقول كلاماً أشدّ إثارة للجنون من الكذب.

وكنت أحب الإصغاء إليه.

كنت بالفعل أحب الإصغاء إلى أحمد. وما أن خرجت من مكتب السفريات حتى ازدردت قرص راهبينول ويمت شطر المقهى أملاً بمجالاته. كنت بأمر الحاجة إلى سماع كلامه المعهود. وكنت على يقين بأن ما سيفقّده به سيجعلني أحسّ بأن وثوقي بذلك النصاب لقاء أمل وام بالرحيل مجازفة لها ما يبررها. «إن الوضع مريب للغاية!» قال لي أحمد فجأة.

«أي وضع؟» سألته ببلاهة.

«المفاوضات الفلسطينية الأميركية طبعاً» ردّ بهدوء وثقة.

«هاه»

«هاه ماذا؟ يجب أن نحترس!» قال مؤكداً بهزة من رأسه، «هذا الـ... عرفات لا يؤمن له جانب. يكفي أن يتسم له الأميركيون حتى يبيع الانقضاة ويبيع كل شيء ويركض وراءهم.»

«أهنا ما ترى؟»

«آه، نعم!» قال بنبرة تأكيد، «يجب أن نبقي عيوننا مفتوحة عليه وإلا غافلنا وذهب معهم!»

وعدت أحمد بأنني سأحرص على إبقاء عينيّ مفتوحتين على عرفات. غير أنه لم يبد ترحيباً بوعدي هذا. وفي الحقيقة فقد رماني بنظرة امتعاض، وكأنما لم يعجبه تدخلني في شأن يخصهما وحدهما، هو وعرفات. وكان أحمد، وشأن جلّ أعضاء «فتح» الذين كنت أعرفهم، لا يطيق سماع كلمة واحدة من الآخرين ضد عرفات. أما هو فإنه ما كان ليبدد أدنى فرصة سانحة لكي يتهمه أبشع التهم ويكيل له الشتان.

«وماذا تتوقع من رجل كان خاله الحاج أمين الحسيني؟ ألا يقولون بأن الأبناء للأخوال؟» قال لي مرة، بعدما صرح عرفات بأنه مستعد للتخلي عن أسلوب العنف المسلح.

كنا جالسين في المقهى الذي اعتدنا ارتياده منذ تعارفنا. وكان صاحب المقهى لا يجب حضورنا، إلا أنه كان يحاول دائماً تجاهلنا. لم يكن الرجل يحب الفلسطينيين، ولكنه لم يحب المشاكل أيضاً.

«ماذا تتوقع بعد ذلك؟» سأل أحمد فجأةً وكان غالباً ما يسأل أسئلةً مفاجئةً.

«هاه؟» همهمت حائلاً إياه على الكلام.

«إن الوضع مريب للغاية» قال من جديد ثم شرع يخبرني بأمر المسرحية التي يعمل على إنتاجها.

«وعما هي هذه المسرحية؟» قاطعته متصنعاً للبلالة.

«عما هي هذه المسرحية؟ وعما تظن؟» سأل بنبرة استهجان وكأنه ما كان يتوقع أن يبدد هذا السؤال عني أنا بالتحديد.

«عن شعبنا، عن قضيتنا العادلة بالطبع» أجاب كمن يؤكد واحدة من بدائه الحياة.

«ماذا؟ مسرحية أخرى عن قضيتنا العادلة؟» هفتت باحتجاج مشدداً على كلمة «قضيتنا».

«نعم، ولكن هذه ستعجبك كثيراً» قال بصوت المُقْبِط ونظرت إليه متسائلاً.

«لن تصديق» قال بذاك الصوت المحتقن اغتباطاً.

«سأصدق» أكدت له بالصوت الأبله نفسه.

«أصعب إليّ جيداً، إذًا إنها «أم سعد»» ونظر إلي نظرة من يتوقع مني أن أرقص طرباً.

«أم سعد؟»

«نعم» وأضاعت وجهه ابتسامة كبيرة.

«تقصّد رواية غسان كنفاني؟»

«نعم» قال مؤكداً، «وأنا أعرف كم أنك تعجب غسان كنفاني»

«أحب غسان كنفاني، لكنني لأحب هذه الرواية» علقت بصوت أقرب إلى التمتمة.

«ماذا؟» هفت باحتجاج.

«نعم، هذه أسوأ رواياته»

نظر إليّ مختاراً. وبدا وكأنه يشاء أن يقول شيئاً مهماً، غير أنه عدل مؤثراً الصمت، وقد استولت عليه الخيبة. ثم أشاح بعلمة يأس مني. وداهمني إحساس بالندم لأنني خيبت أمه. وحاولت أن أطيب خاطره ببعض ما أسعفتني به الكياسة من كلمات. وقلت له بأن الناس قد ملّت من هذا الكلام، وإننا يجب أن نبحث عن لغة مخاطبة جديدة.

وحق في كمن يتوقع مني أن أوضّح ما قصدته بحكاية «اللغة الجديدة» تلك، أو أن أعطيه مثالاً. غير أنني لم أتمكن من إضافة كلمة واحدة. وكنت في الحقيقة قد التفتت هذه العبارة من مقالة تفريظ نقدية لمجموعة شعرية صدرت حديثاً، وكانت

هذه هي العبارة الوحيدة التي فهمتها من المقالة كلها غير أنني كنت أكره الاسترسال أيضاً، وغالباً ما ألفيتني أكف عن الكلام قبل أن أتمّ ما كنت بصدد قوله. كنت فجأةً أحسّ بالسأم من الكلام، فأصمت، وكان ذلك ما يثير إزعاج أحمد.

«المشكلة أنك سوربالي» قال بنبرة مريرة.

«سوربالي؟»

«نعم» سوربالي» قال بنبرة تصميم كمن يستعد لخوض نقاش جدي، «ويجب أن تعلم أن السوربالية لا تتوافق مع هذه المرحلة من قضيتنا».

«أهذا ما ترى؟»

«الواقعية هي الأسلوب الملائم لنا»

قال وصمت منتظراً رديّ.

«لكنني لست سوربالياً، أنا واقعي، أنا، في الحقيقة، واقعي جداً»

«واقعي أنت؟ هاه» وهز رأسه باستنكار، «وماذا عن تلك القصة التي كتبتها قبل أيام؟ رجل يلتقي بامرأة من المريح يستقفا وتعتقه ثم تأخذه معها إلى بلادها؟ أي هراء هذا؟»

«وما العيب في ذلك؟» قلت ورحت أحرك فنجان القهوة كمن يستعد لجولة تبصير.

وتمتد بكلمات مفادها بأنني مسطّل، وبأن الكلام معي عبث بعبث. وهبّ واقفاً ومضى.

IV

كنت أعرف بأنه سيعود.

سيعود! قلت لنفسي.

كان لا بد له أن يعود لكي يخبرني المزيد عن تلك المسرحية التي تعرض لقضيتنا العادلة، أو أي شيء من هذا القبيل. ولم يكن في وسعي الحديث عن أمر كهذا مع أحد سواي. وكان الآخرون، كلما حدثهم بهذا الشأن، يسارعون إلى الانفضاض عنه، أو يصغون إليه لوقت قصير، ثم يشعرون في التأفف والاحتجاج: «ألن تخلصنا من هذا الكلام الفارغ؟»

وتدبّيت أن يعود. وأردت أن أصغي إليه.

كنت أحب الإصغاء إلى أحمد. وكان أحمد متسامحاً معي وكريماً، وكثيراً ما كان يمدّ لي يد العون ويخرجني من معن مالية ما برحت أعاني منها. وكان أحمد مرتاحاً مادياً. كان يحصل على مرتب من التنظيم، وآخر من «جهاز الأمن المركزي». وفي تلك الأيام كان في وسع المرء أن ينتمي إلى

ونظر أبو شيفان إليه نظرة تشي بأن هذا سرُّ ما كان ليفشيهِ
لأمة التي ولدت.

«هم!» همهم أحمد وأوماً بعلامة الفهم. غير أنه ما انفك يشك
بأن يكون «حزب التحرير الكردستاني» في قطاع كردستان
أكثر عدداً منه في قطاع لبنان.

ولكن ما شأنه هو وعدد أعضاء «حزب التحرير الكردستاني»؟
فكر أحمد، وحلّل. المهم الحصول على المزيد من النقود! فلقد
ترامت له هذه فرصة سانحة للحصول على مبلغ من النقود
إضافي. وكان أحمد يحب النقود. وكان بعض الناس يشيعون
بأن عنده في البنك نصف مليون دولار. وكانت هذه مناسبة
لزيادة ذلك المبلغ، مقابل نشرة بالكردية أو التركية. فلم لا؟

غير أن الشك في سهولة اغتنام هذه الفرصة، جعل يتسرب إلى
نفسه. فلقد كان يعلم بأن أبا شيفان رجلاً بخيلاً للغاية. وكان
يُشاع عنه بأنه لا يدفع رواتب أعضاء حزبه إلا بشق الأنفس.
بل وقيل بأن الرجل كان يسرق تمويل الحزب الذي كان يحصل
عليه من «فتح». وكانت «فتح» في تلك الأيام، تزود كل من
هَب ودب بالأموال والتموين.

كان أبو شيفان يسرق التموين، يأخذه إلى بيته أو يبعه في
السوق. وكان أعضاء حزبه يلجئون في القاعدة يتضورون
جوعاً، ويكرهون بالكردية، يشتمون، على الأرجح، سوء
طالعهم الذي أتى بهم من جبال كردستان إلى هذه الأرض
المقطوعة.

وزادت حيرة أحمد في أمر أبي شيفان هذا. فلماذا يريد رجل
بخيل مثله أن يصرف قرشاً واحداً على نشرة تنتهي إلى
الاستخدام في لفّ سندويشات الغلاقل؟ كانت النشرات العربية
التي تصدر لا تُقرأ، فما بالك بنشرة كردية؟ وكان أحمد يعرف
أن جل البيانات والنشرات التي تصدر، غالباً ما تنتهي كأوراق
لفّ سندويشات الغلاقل. وكان كثيراً ما يدي الأسف لأن
«الجماهير»، على ما كان يسمي الناس، لا تقرأ هذه المطبوعات
فتعلم طبعة المرحلة التي تمرُّ بها قضيتنا.

كان أحمد يقول هذا الكلام ويهز رأسه أسفاً.

وكنّت أحب الإصغاء إليه.

«يجب أن تصدر نشرة ناطقة باسم الحزب مهما كلف الثمن»
قال أبو شيفان فجأة، ثم أضاف بعد تردد: «أتعرف ما يقوله
لينين؟»

«وما الذي يقوله لينين؟» سأل أحمد بفتور.

جهازين مختلفين، أو حتى ثلاثة إذا كان ذكياً كفاية. وكنّت
أعرف من الناس ممن كانوا ينتمون إلى ثلاثة أحزاب مختلفة،
وإلى جهازين من أجهزة كل من هذه الأحزاب. كانت الرزق
وغيره، في تلك الأيام. وأحمد كان يحب الأموال، ولحسن طالعهِ
كان شقيقه يُقدِّم عليه بالحوالات المصرفية. وكان قد
سافر إلى أميركا، منذ أعوام عديدة، ولبث هو مقيماً مع والدته
في المقيم.

كان أحمد يحصل على الكثير من النقود. وكان يعتني بوالدته.
غير أن والدته لم تكن راضية عنه أبداً. وكثيراً ما كانت تتشاجر
معه وتتمهه بقلة الفائدة والكسل. وكان يأتيه من وقت إلى
آخر مهموماً، ويبادرني على الفور، قائلاً: «أن القضية تمرُّ
بواحدة من أهلك مراحليها!»

وكنّت أدرك بأنه لا يد وقد تتشاجر مع والدته، وأنها اتهمتْه
بقلة الفائدة والتبطل. ومرة سألتها لماذا لا يرتاح منها. إلا أنه
قال لي بأنه لا يستطيع فعل ذلك لأنه يحبها ولا يمكنه أن
يتصور وجود العالم من دون وجودها أو وجود لسانها الطويل.

V

كان أحمد يحصل على الكثير من النقود.
وكان أحمد يحب النقود كثيراً. وقبل شهرين فقط كان قد اتفق
مع أبي شيفان، الأمين العام لحزب التحرير الكردستاني،
لكي يصدر له نشرة سياسية تنطق باسم الحزب. كان أبو
شيفان معنياً في البحث عن شخص أهل لتولي مهمة إصدار
النشرة الموعودة، فلم يجد خيراً من أحمد.

في البدء فوجئ أحمد بالطلب. صحيح أنه كان يشتغل في
إعلام «المنظيم»، وكان يشرف على إصدار نشرات وبيانات
كثيرة، ولكنه لم يحدث له أن أصدر نشرة باللغة الكردية. وما
الذي يعرف هو عن الكردية؟ احتار أحمد في أمر أبي شيفان
هذا. لماذا هو بالذات؟ ثم لماذا يريد الرجل إصدار نشرة وعدد
أعضاء حزبه لا يتجاوز السبعة أو الثمانية. على الأقل كان هذا
عدد الأعضاء المقيمين في قاعدة الحزب في المقيم.

«إنها ليست للأعضاء في قطاع لبنان» قال أبو شيفان بصوت
خافت كمن يسرُّ بسرٍ خطير، «إنها للرفاق هناك!»

«هناك أين؟» سأل أحمد بصوت خافت، مقلداً أبا شيفان.

«كردستان طبعاً»

«وكم عدد الرفاق في كردستان؟» سأل أحمد بالصوت الخافت
نفسه.

«لا بد للحزب القومي من جريدة سياسية»

«هاه» قال أحمد، ولم يكن يعرف إذا ما كان لينين قد قال مثل هذا الكلام أم لا. ولم يكن يحفل بالأمر. وما شأنه هو بما قاله وما لم يقله لينين؟ في الحقيقة فإن أحمد لم يكن يحب أيًا من لينين أو كارل ماركس. كانا ملحدَيْن، أما هو فكان يرى بأن على المرء ألا يضع ثقته في أولئك الذين لا يؤمنون بالله. لكنه الآن كان مستعداً لأن يصرف النظر عن هذه المسألة. المهم في الأمر أن أبا شيفان قد صرّح بأنه يريد نشره بأي ثمن. وهذه هي العبارة التي أحييت الأمل في نفس أحمد بإمكانية الحصول على مبلغ جيد.

«مهما كلف الثمن:» ردّ أحمد عبارة أبي شيفان بتساؤل.

«مهما كلف الثمن:» أكدّ أبو شيفان.

فسارع أحمد إلى اغتنام الفرصة وطلب منه مبلغ أربعين ألف ليرة على الحساب.

«أربعون ألفاً؟» هتف أبو شيفان بهلع.

«هاه» رد أحمد، من دون أن يرف له جفن.

«أربعون؟» كرر أبو شيفان الرقم وكأنما لكي يتأكد بأن لم يصب بالصمم بعد. وربما تمنى لو أنه قد أصيب بالصمم فعلاً، وأن المبلغ المطلوب أقل من ذلك بكثير. ولكنه سرعان ما أدّعن إلى حقيقة أن سمعه ما زال سليماً تماماً، ومدّ يده إلى جيبه مخرجاً مبلغاً لا يزيد عن الثلاثة آلاف، مقسماً بشرف أبيه بأنه لا يملك سواه. غير أن أحمد لثّ يحدق في وجهه بنظرة تصميم ولسان حاله يقول: «أما الأربعون ألفاً أو لا جريدة ثورية؟»

وكانا، أحمد وأبو شيفان، جالسين في المقهى، في ذلك المقهى الذي لا يحب صاحبه الغريباء.

وأيّفن أبو شيفان بأن لا طائل من المزاوغة. وجعل يدس يده في جيبه ملابس، مخرجاً خمسة آلاف من جيب البنطال وخمسة من جيب السترة الداخلي وهكذا. فيما سارع أحمد إلى التقاط لفافات النقود ودسها في جيبه فيلده الكبير، وكأنما خوفاً من أن يغيّر أبو شيفان رأيه.

كان أحمد يرتدي هذا الفيلد دائماً. وكان ارتدائه له بمثابة علامة على انهماكه في العمل في سبيل القضية. وكانت جيوب الفيلد محشوة دائماً بالبيانات والنشرات. الآن صار فيها أربعون ألف ليرة أيضاً. وكان أحمد يحب النقود كثيراً. كان يحب النقود ولم يكن يتنقّف الكثير. لكنه كان يرتدي هذا الفيلد

العتيق دائماً، ليس من باب البخل وإنما لأنه الرزيّ الأنسب لمن يعمل في سبيل القضية، عموماً. وفي هذه المرحلة بالذات، أو هذا ما كان يقوله كلما سأله عن سرّ تمسكه بهذا الفيلد العتيق. وكنت أحب الإصغاء إلى أحمد.

ولم يكن أحمد مضناً تجاهي.

كان في الحقيقة متسامحاً وكريماً، وكان ينتشلتني من محني المادية، وغالباً ما ألقيتني في محن مادية. كنت أتفق الكثير من النقود على أقراص الرامبينول. لم أكن أستطيع العيش من دونها وكانت باهظة الثمن. وكان سليم العراقي يحضرها لي، وكان عنده أنواع كثيرة من الأقراص وبعض الكميات من الهيرويين. وكان سليم يعطف عليّ أحياناً فيعطيني أقراصاً من غير مقابل. غير أنه هو نفسه كان مدمناً، وكان في عوز دائم إلى النقود لكي يتناج ما يحتاجه. وكانت قيمة الراتب الذي يحصل عليه من «التنظيم» في انحدار دائم بسبب هبوط قيمة الليرة اللبنانية المتواصل. وما كان يشتريه بألف ليرة في أسبوع كان يكلف ألفين في الأسبوع التالي. وقد حاول سليم أن يعوض عن تدهور قيمة راتبه بالسطو. وجعل يسطو على بيوت المسؤولين. وكان يعتبر الأمر مشروعاً.

«أخوات الـ...» يقبضون بالدولار ويدفعون لنا بالليرة اللبنانية» قال لي آخر مرة رأيته فيها، مبرراً سطوه على بيت أبي عمر. وكان أبو عمر المسؤول التنظيمي، غير أنه كان صديقه أيضاً. ولأيام جعل أبو عمر ومرافقوه يتعقبون سليماً محاولين استعادة الفيديو والتلفاز اللذين سرقهما من منزل أبي عمر.

وكان سليم قد تسلل إلى بيت أبي عمر خلال غياب هذا في مهمة سرية. هذا ما قاله الناس في حينها. وكان أبو عمر غالباً ما يغيب في مهمات سرية يتوقف عليها مصير قضيتنا العادلة. على ما كان الناس يزعمون. غير أن بعض الناس كانوا يقولون بأنّه كان يذهب لقضاء بضعة أيام في حضان عشيقته. وأن عشيقته هذه كانت بالأصل عاهرة، وأن أبو عمر اشترى لها شقة محترمة، وأمرها بعدم ممارسة للدعارة بعد ذلك.

وكان الناس يقولون أشياء كثيرة.

VI

«قل لصديقك الحشاش بأنني حينما أقبض عليه سأقدمه إلى محاكمة عسكرية» قال لي أبو عمر بعد يومين من حادثة السرقة.

«قل لصديقك بأنه سيحاكم محاكمة عسكرية» عاد أبو عمر يهدد خلال التحقيق معي.

وكان مرافقوه قد رأوني في المخيم، وكانوا يعلمون بأنني صديق سليم. تعلقوا حولي على الفور وراحوا يسألوني عن مكانه غير أنني لم أكن أعرف. لم يصدقوني، وركلني أحدهم، ثم إنهم أمسكوا بي وجبروني إلى مكتب أبي عمر بغية استجوابي بشكل مضبوط.

«أنت تعرف أكثر مما تقول...» قال لي أبو عمر بلهجة وشت بخبرة واسعة في استجواب عملاء الموساد.

نعم كنت أعرف أكثر مما كنت أقول. وكان النعاس قد استولى علي، ولم أسمع نصف الأسئلة التي راح يطرحني بها. وحينما لاحظ الرجل بأنني كنت أكون ظن بأنني كنت معباً الرأس.

«هذا خالص» قال وأشار إلى مرافقيه بأن يسحبوني من أمامه.

وسمعتهم يصرخ: «قل لصديقك الحشاش بأنني سأقدمه إلى محاكمة عسكرية»

ولم أسمع بأخبار سليم لبضعة أسابيع، أو ربما لبضعة أيام. لا أدري! فلقد اخططت علي الأمور. وكنت قد أسرفت في تناول الأقراس بما جعل ذاكرتي نهبا للنسيان. وكان القلق قد استبد به خوفاً من اختفاء سليم إلى الأبد، وكان مصدر حصولي الوحيد على تلك الأقراس. أين سأحصل على مؤل جديد، تساءلت بهلع كبير، ثم إنني أكره التعرف إلى ناس جدد. في الحقيقة فإنني لطالما ظننت بأنني كنت أعرف من الناس أكثر مما أريد. ولقد ضقت ذرعاً بمعظم الذين كنت أعرفهم، وكثيراً ما سعيت إلى التخلص من معرفة شخص أو اثنين، فما بالك بالتعرف على بشر جديد؟

لا، وألف لا! حدثت نفسي وأقبلت على أحمد أرجوه بأن يستقرس لي عن مصير سليم. أردت أن أطمئن إلى أن جماعة أبي عمر لم يقبضوا عليه. وكنت أخشى بأنهم إذا ما أمسكوا به فإنهم سيقبضون عليه لا محالة.

«وما لك وهذا العراقي الحشاش؟» سألتني احد، بنبهة انزعاج. «إنه صديقي».

«صديقك؟ أتظن أن هؤلاء الناس يعرفون معنى الصداقة؟» انبرى احمد هائناً. «أقول لك أن هذه للثورة قد خلقت من الأوبئة ما يجعل الواحد يئاس من تحقق أدنى نصر» تحقيق نصراً وهل لديك أدنى أمل بتحقيق النصر؟ كنت أن

أسأله، غير أنني لذت بالصمت مقاوماً رغبة ساحقة في الانفجار بالضحك. فلم أشأ إغضابه فيجزم عن الاستفسار عن مصير سليم.

«الأطفال يستشهدون في الانتفاضة والثورة تعمش بمثل هذه الحالة. أمداً كلام هذا؟» عاد أحمد يقول بنبهة تأفف غاضبة، «وريك الوكيل انهم يأتوننا من كل مكان، أفاقون ومجرمون وحالة بشرية! ومن تظن السبب في كل ذلك؟»

كنت أعرف بالضبط من يقصد، غير أنني لم أشأ إفساد متعته الشخصية في ذكر الاسم المقصود بنفسه.

«أنه الكارثة النشالة، الجالس في تونس اليوم يحاور الأميركيين» قال أحمد بعد قليل.

وكان أحمد كثيراً ما ينعت ياسر عرفات بـ«الكارثة النشالة». وفي إحدى المرات قال لي: «أتعرف يا باسم- وكان ينادني باسماء، رغم أن اسمي ليس باسماء- هناك كارثتان في تاريخ شعبنا: نكبة عام ١٩٤٨، والكارثة النشالة عرفات».

وعلى نحو أوتوماتيكي مضى يشتم عرفات وكل من خطر بباله، ولم يهدأ إلا بعدما أقسم لي بأنه سيقطع لسانه إذا لم يبيع عرفات كل شيء ويركض وراء الأميركيين. وتخللت أحمد وقد صنع ذلك فعلاً. تخللته بعد انقضاء أعوام وقد تبين أن عرفات لم يبيع كل شيء ويجري وراء الأميركيين، تخللته، يخرج لسانه ويقطعه أمام الناس وفاء بقسمه.

ومد احمد يده إلى فنجان القهوة واخذ رشفة طويلة. وجعلت أقاوم الرغبة المتصاعدة في الانفجار ضحكاً، وقلت لنفسي بأنني أحب الإصغاء لأحمد.

وكنا جالسين في المقهى الذي كان صاحبه يكره الفلسطينيين يتمنى لو أن الأرض تنشق وتبتلعهم جميعاً.

وانبسطت أسارير احمد فجأة، واعتري العبور صوته وهو يخبرني بأمر المسرحية. وقال لي بأن فكرة رائعة خطرت إلى باله الآن بالضبط.

«الآن بالضبط» سألته مستغرباً، وكنت أن أضيف بأنني لم أحسب أن الكلام على عرفات سيلهم أفكاراً رائعة، غير أنني أثرت السكوت.

وقال بأنه يفكر بأن يلصق صورتين كبيرتين على جانبي المسرح: صورة مكبرة لبطاقة الإعاشة على اليمين وأخرى لبطاقة الهوية على الشمال.

«ولكن لماذا على جانبي المسرح؟ لماذا لا تضعهما الواحدة

فوق الأخرى؟» سألت ببلاهة.

«لا، هذا سيفقد الأمر مغزاه» أجابني بجدية، «يجب أن تعلم أننا بتعليل الصورتين على جانبي الشبهة إنما نرمز إلى واقع حصارنا ما بين هاتين الحقيقتين:»

«هاها!»

«هاها، ماذا؟ الرمزية هي الأسلوب الأمثل بالنسبة لنا في هذه المرحلة» قال مؤكداً.

«كنت أظننا الواقعية؟» قلت بصوت مهموس وكأنني أتحدث إلى نفسي.

«نعم الواقعية، ولكن الواقعية للرمزية» ردّ على الفور بثقة من كان مدرّكاً بأن ليس ثمة من تناقض ما بين ما يقوله الآن وما كان قاله من قبل

«ولكن ماذا عن الواقعية الاشتراكية؟»

«لا، هذه لا تصلح إلا في المجتمعات الاشتراكية.»

«والواقعية النفسية؟»

«ماذا؟» سألت محتجاً «ذلك الهراء الفرويدي عن الابن الذي يريد أن يقتل والده و يتزوج من والدته؟ أهذا حقاً ما نريد الكلام عليه في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ قضيتنا؟»

«الآن عرفت: الواقعية السحرية!»

«لا هذه تضيق قوة الخطاب السياسي.»

وكنت أسأله عن أي «خطاب سياسي» يتكلم، غير أنني خشيت أن يغضب مني ويمتنع عن الاستفسار عن سبب اختفاء سليم. وتذكرت سليماً ونظريه «الواقعية السحرية» التي أتاني بها يوماً. تذكرت وحزنت، وكنت غالباً ما أحنن كلما تذكرت أمراً من هذا القبيل. وكنت أرتاح كثيراً للذكريات التي تغير الحزن، ولم يكن ثمة من شيء يثير استمغلازي أشد من استعادة ذكريات سعيدة.

تذكرت سليماً والنظرية التي جاءني بها، وحزنت!

وكان سليم قد قرأ لقوه رواية أوسكار وايلد «صورة دورين غراي» وأعجب بها أشد الإعجاب.

«أتعرف من هو مؤسس الواقعية السحرية؟» سألتني سليم ونحن جالسان في مقهى ذلك الرجل الذي كان كلما رأنا تعتري وجهه نظرة من يفكر ويقول في سرّه: «ماذا ابتليتينا يا رب هؤلاء الغريباء؟»

«ماركيز بورخس، كورتانا، استورياس، كارينتيه، يوسا..» جعلت أردد، على وجه أوتوماتيكي، أسماء كتّاب أميركا

اللاتينية الذين كنت قد سمعت بهم.

«لا! لا! أوسكار وايلد» قاطعني ونظرة انتصار كبيرة على وجهه.

«أوسكار وايلد!»

«نعم أوسكار وايلد» أكد من جديد وانحنى مقترباً مني وكأنما ليس لي بأمر لا يريد أن يسمعه أحد سواي. «على من تظهر علامات الشيوخة والشر في رواية صورة دورين غراي؟»

لم افهم مغزى سؤاله. ثم ما علاقة ذلك بالواقعية السحرية؟ نظرت إليه متسائلاً، فسارع إلى القول: «على اللوحة!»

«لم أفهم!»

«ليس على دورين غراي نفسه وإنما على صورته! تخيل إن الصورة هي التي تتغير وليس الإنسان!»

«هاها!»

«هاها! الرواية بشكل عام هي رواية أحداث واقعية، لكن هذه الحكاية بالذات هي حكاية فانتازية، ومن ثم فإن الواقع يختلط بالفانتازيا تماماً كما في الواقعية السحرية.» خلص سليم إلى القول وتراجع إلى الطفل وكأنما لكي يفسح لي من المجال ما يكفي لكي أستوعب أهمية ما قاله.

«اختلاط الواقع بالفانتازيا هو الواقعية السحرية إذا؟» عقلت بعد وقت قصير.

«بالثأكيد!» أجاب مؤكداً.

«بالثأكيد!» رددت مقلداً صوته، ثم أضفت بعد قليل: «أتريد رأيي الصريح؟»

أوما بالإيجاب.

«نعم؟» سألت، ولم أستطع مقاومة إبداء رأيي الصريح: «خراء عليك وعلى أوسكار وايلد وعلى الواقعية السحرية وعلى كل من شجعت أن تقرأ الرواية بهذا الشكل.»

وباغته الوجوم، وبدا وكأنه يريد أن يقول شيئاً غير أنه لم يستطيع أن يحرك شفتيه.

وتذكرت الآن نظرة الوجوم التي غشت وجهه فأحسست بالندم. كان سليم كريماً معي، غير أنني بتعنتي الموهود لم أستطع مجاملته مبدئياً الإعجاب بنظريته الحمقاء تلك، وجعلت أشتد نفسي، بل وتمنيت لو أنني أصاب برصاصة طائشة في اشتباك ما بين تنظيمين محليين. وكنت أعلم بأنه إذا ما حدث أمر كهذا، فإن صوري ستعلق على الجدران بوصفي شبيهاً سقط وهو يقاوم العدو الصهيوني. وقلت لأنفسي بأن أهلي سيستفيدون من

الراتب الذي يُصرف عادة باسم الشهداء، وتذكرت ما كان أحمد يقوله عن دم الشهداء والثورة والمال الذي يُهدر وكأنه مال حرام.

ثم شتمت نفسي من جديد، وكأنما لكي أختم حالة الهذيان التي أصابتنى فجأة بالطريقة التي بدأتها. شتمت نفسي في البداية وشتمت نفسي في النهاية. ثم جعلت ألح على أحمد لكي يُجد في الاستفسار عما جرى لسلم. لم يعد الخوف على فقدان مصدر حصولي على الأقراس ما دفعني إلى ذلك وإنما الإحساس الممض بالذنب لأنني لم أكن لطيفاً تجاهه. بل وكادت العاطفية أن تسقولي عليّ في تلك اللحظة إلى حد أنني صممت بأنه حينما يظهر من جديد، سأعمل على ترتيب موعد له مع دلال.

وكان سلم يحب دلال ويريد أن ينام معها. وكنت أخاص من أمر اشتهاه لها، فلقد كان هو وسيم الطلعة بينما كانت هي أشبه بالقردة. بل أنها كانت تتعالى عليه وتسخر منه. وكانت لكتته غير المألوفة تثير سخريتها، وكثيراً ما كانت تقلده في غيابه. وفي المرة الأخيرة التي قلده فيها أمامي غضبت منها، وقلت لها بأن هذا سلم يساري عشرة نساء مثلاً.

حزنت وبكت وقالت لي بأنني لا افهم شيئاً. غير أنني كنت أفهم. كنت افهم جيداً بأنها تعبني وأنا تأمل بأنني في النهاية سأتزوج منها. وكنت أقول لنفسني بأنني لا تكفيني مصيبة الحياة في هذا البلد وإنما أحتاج إلى مصيبة أخرى فأتزوج من هذه القردة. وفكرت بأنني إذا ما شئت ترتيب الأمور ما بينهما وبين سلم، فإن عليّ أن أسترضيها أولاً. سأعتر لها وأطلب خاطرها، ثم أشرع بمحاولة إقناعها أن سلماً لهر شخص رائع، وأنه يحبها بجنون وأنه الرجل الوحيد الذي يمكنه أن يفيها حقها ويدخل السعادة الأبدية إلى حياتها. وفكرت بأن أقول لها كلام كهذا أو ما هو شبيه به مما يمكن أن تقع يدي عليه في أدب المنفلوطي. وحسبت أن الإنشاء الذي صاغه صاحب «الظنرات» كفيف بإذابة قلب أية امرأة، حتى تلك القردة دلال.

وعقدت العزم على الذهاب لرؤيتها في اليوم التالي. غير أنني لم أذهب، لا في اليوم التالي، ولا في اليوم الذي تلاه. ولا أعلم على وجه التحديد متى ذهبت لملاقاتها أخيراً. فلقد اختلطت على الأمور بفعل إسراني في تناول تلك الأقراس اللعينة. المهم أنني في النهاية ذهبت.

ذهبت إلى المخيم وانتظرت أمام الحانوت المواجه لبيتها مترصداً ظهورها. وخلال انتظاري ظهر لي شاب كنت قد التقيت به مرات عديدة من قبل، غير أنني لم أتذكر اسمه. أقبل عليّ مصافحاً وأخبرني بأنه كان يبحث عني في طول المدينة وعرضها. وقال بأنه قد أنهى الدراسة التي كان قد أخبرني عنها من قبل، وأنه الآن في أمس الحاجة إلى رأي مثقف مثلي. وأضاف بعد قليل بأن هذا المخيم مليء بالبهائم وأنه لا يمكن أن تعثر فيه على مثقف محترم واحد.

كنت قد نسيت أمر الدراسة التي يتحدث عنها. ولا بد وأنه لاحظ حيرتي، فشرع يقول: «ألا تذكر؟ ألا تذكر الدراسة التي حدثت عنها حينما التقينا عند أبي رمزي؟»

لا لم أتذكر الدراسة، وإنما تذكرت أبا رمزي. تذكرت بأنه يعيش وحيداً بعدما فرت زوجته مع فدائي من الضفة الغربية. وفكرت بأن من الممكن أن أطلب من دلال بأن توافيني إلى بيت أبي رمزي فأجد الفرصة الملائمة لمفاتحتها بأمر سلم.

وكان أبو رمزي رجلاً شهماً. وكان يفهم الوضع، على ما كان يؤكد لي في كل مرة أضر فيها إلى البيت عنده. وكنت كلما تشاجرت مع أملي، انذهب إليه فيقول لي على الفور: «إنني افهم الوضع. افهم الوضع.» ثم يمشي إلى إحدى الغرف الخالية فأوي إلى النوم من دون إزعاج.

«ألا تذكر؟» عاد ذلك الشخص الذي لم أتذكر اسمه يُلحّ بالسؤال، «دراستي عن البنية الطبقيّة للثورة الفلسطينية؟» «آه...» هفتت متظاهراً بأنني قد تذكرت أخيراً، وأن كل شيء قد أصبح واضحاً، بالنسبة إليّ، وضوح البلور.

ومتشجعاً بهذه الداء...« طلق صاحبي هذا يخبرني بالمزيد من أمر دراسته وابتساماً انشراح تضيء وجهه. كنت منشغلاً بمراقبة بيت دلال ولم أصغ إلى كلمة واحدة مما كان يتقوه به. ولم يطل الأمر، فلقد أظلت دلال فجأة خرجت من بوابة البيت وولجت زائوباً مجاوراً. ودعت صاحبي على عجل، قائلاً له بأنني يهمني شخصياً أن اقرأ دراسته المهمة هذه، وأنتي ساكون معتقاً إذا ما قرأ لي نسخة منها.

«ولكن أين أتركها؟» هتف خلفي. لم اعرف بما أجيب فسارعت إلى الإشارة إلى الحانوت: «هنا! احتفظ لي بنسخة هذا عند صديقي صاحب الدكان.» هفتت وأنا اعبر الطريق ميمماً شطر الزائوب الذي دخلته دلال. وكانت دلال قد لمحتني من بعيد غير أنها واصلت السير

نسيت أمر سليم إلى أن جاءني أحمد بعد أيام أو أسابيع، لم أعد أنكر.

اندفع إلى المقهى وهو ينفذ المطر عن فيلده الواسع ويمسّد شعره الميتل. وكان المطر يهطل بغزارة في الخارج. وفكرت بأن دخول أحمد على ذلك الوجه إنما كان هرباً من المطر. غير أنه لم يجلس، بقي واقفاً بمحاذاة الطاولة ونظرة قلق تملو وجهه. «لقد اعتقلوا سليماً!» ألقى عليّ الخبر، لاهثاً متعجلاً، وشرع يلتفت إلى الخلف.

«متى؟ من؟»

«ومن تظن؟» هتف بنفاد صبر، وعاد يلتفت إلى الخلف. وقال بأن عليه أن يذهب على الفور. وقال بأنه جاء فقط لكي يخبرني بما جرى لسليم. وسعيت إلى معرفة المزيد، غير أنه استدار وجعل يبتعد، ثم لوح بيده قائلاً بأن لن يستطع أن يبعثني وأنه سيعود إليّ في الغد.

وسألته عن أمر المسرحية، وكنت في الحقيقة أودّ تشجيعه على البقاء.

«ليس الآن.. ليس الآن!» قال ومضى مسرعاً بالسرعة التي أقبل بها.

وكان صاحب المقهى يراقب ما يجري ويهزّ رأسه بئس.

احترت في أمر أحمد. فلقد كانت هذه المرة الأولى التي يبدد فيها فرصة سانحة للكلام عن المسرحية أو أي أمر آخر يتعلق بقضيتنا العادلة. وكان أحمد يهوى الكلام عن قضيتنا العادلة. وكان كلما تحدث عنها غشته نظرة من يتمتّع بلذة عارمة حتى لظنن بأنه كان يمارس العادة السرية. كنت أقول لنفسي بأن من المطمئن للنفس أنه لا يزال هناك من يحب أن يتكلم عن قضيتنا العادلة بهذا القسط من المتعة الشخصية.

وكنت أقول لنفسي بأنني أحب الإصغاء إلى أحمد.

غير أنني الآن كنت محقاراً في أمره. كيف يبدد فرصة للكلام كهذه؟ وتساءلت إذا ما كان أحمد قد تغيّر ما بين ليلة وضحاها. وقلت ماذا لو أن أحمد قد تغيّر؟ ماذا لو أن العالم قد تغيّر؟ غير أن لا أحمد قد تغيّر ولا العالم؛ وحيث لم تدم طويلاً. إذ سرعان ما أطل أبو شيفان، متلفناً يمينه ويسرة محملاً في وجوه الزبائن. من الواضح بأنه كان يبحث عن أحمد.

وما إن رأيته حتى توجه نحوني برشاقة ما كانت لتتناسب مع جسمه اللسمن. وفكرت بأن كل هذه السمعة هي فائض الغداء

متجاهلة وجودي. وسرت خلفها إلى أن اطمأنتت بأننا قد ابتعدنا بما يكفي لكي أن أدنو وأحدثها من دون أن يرانا أحد من أهلها أو جيرانها. وقلت لها بأنني أودّ مفاتحتها بأمر مهم، وحدثت الخطي مشيراً لها بأن تتجهني. غير أنها أصرت على تجاهلي. وجعلت تتكلم وكأنها لكي تبهرن لي بأنها لم تحفل بدعوتي لها، إلا أنها ما أن رأيته جادا في السير وغير مستعد لأن أعود إليها متوسلاً، حتى سارعت في اقتفاء اثره.

طوقت باب أبي رمزي ورحت أراقبها وهي تدنو حانية الرأس. وقلت لنفسني: «يا إلهي إنها بشعة فعلاً»

وحينما فتحت أبو رمزي الباب هممت بأن أشرح له الأمر غير أنه رفع يده ويادرتي بالقول: «إنني أفهم الوضع.. أفهم الوضع..» وأفسح لنا سبيل الدخول مشيراً إلى إحدى الغرف الخالية. ولم يراوده أبني فضول بأن يلقي نظرة واحدة إلى رفيقتي. وقلت لنفسني حسناً فعل، فمن يريد أن يتصبّب بوجه مثل وجه دلال.

وكان أبو رمزي يقيم وحده في هذا البيت الواسع. وكان الناس يقولون بأنه قد أقسم على ملازمة البيت منذ فرّت زوجته مع ذلك الفنان من الضفة الغربية. وكان الناس يقولون بأن أهالي الضفة عكاريت لا يؤمن لهم جانب. ولكن الناس كانوا يقولون أشياء أخرى كثيرة. وكانوا يشيعون عن أبي رمزي نفسه أموراً لا تصدق.

وقالت لي دلال بأنها لا تحب أن تكون هنا. وإن الناس إذا ما لمحوا تخرج من هذا البيت فإن سيرتها ستصير على كل لسان في المخيم. وهي جعلت تتظاهر بالحياء وتدعي الارتباك منذ بتنا لوجدنا في الغرفة. دنوت منها وقصرتها، فضحكت وقصرنتي، وصفتها على ذراعها العارية فسارعت إلى ردّ الصفع، وعضضت عنقها فضحت عنقي، ثم ارتمينا على الأرض المغطاة ببساط كالح. واستلقينا هناك لبعض الوقت، رأسها يحاذي رأسي. وجعلت أفكر، ما لي والسفر إلى ألمانيا؟ لماذا لا أبقى في المخيم وأتزوج من هذه القردة؟ أنام معها كل ليلة فتجنّب لي عشرة أطفال، وتتشارج كل يوم إلى أن تأتي إسرائيل مرة أخرى وتدمر المخيم فوق رؤوسنا ففترتاح من حياة اللفت هذه.

وكنت قد نسيت غرض المجيء بدلال إلى هنا. نسيت سليماً ومحاوله ترتيب الأمر له معها. نسيت قلقي على مصيره وإحساسي بالذنب تجاهه.

الذي كان يحصل عليه من التمرين الذي يسرقه. وتمنيت لو انه في يوم من الأيام يقصّر بكل ذلك الطعام فيختنق ويموت. نعم، تمنيت لو انه يختنق أكلاً. ولا أعلم لماذا تمنيت أمراً كهذا. ولكن لم يكن بالغريب علي أن أؤمنى أمنيات كهذه.

«هل رأيت أحمد؟» بادرني بالسؤال قبل أن يلقي التحية. «لا! أحببت مشيحاً بوجهي عنه مخافة أن يضبطني وأنا أنظر إلى كرشه الكبير.

«لا؟ هل أنت متأكد؟»

«نعم أنا متأكد. لم أراه منذ أسبوعين.» قلت بلهجة جافة.

وراح يحملك في تعجب.

ثم ما لبث أن جذب الكرسي المواجه لي وأراح جسمه الثقيل، مطلقاً زفرة كبيرة.

«أتعلم ما الذي فعله صاحبك أحمد؟» سألتني أبو شيفان بنيرة تنم عن خيبة أمل كبيرة.

نظرت إليه من دون أن أجيب.

«أكل علي خمسين ألفاً!»

«أربعون!» ردت بصوت مهموس وكأنني أتحدث إلى نفسي. وفكرت في تلك اللحظة بأنه يتوجب علي الذهاب إلى وكيل السفريات.

«نعم! نعم! أربعون ألفاً! سارع أبو شيفان إلى الاستدراك متلثماً. «ولكن كيف عرفت؟ هل أخبرك بالأمس؟»

لم أجب وكنت مشغول للبال بأمر ذلك النصاب الذي وعدني بالحصول على تأشيرة دخول إلى ألمانيا مقابل مبلغ خمسين ألف ليرة. وكنت قلقاً أيضاً على مصير سليم. وكنت أخشى أن يقتلوه. وجعلت أفكر بطريقة أخلصه بها من شر أبي عمر.

«منذ شهرين وهو يعدي بإصدار جريدة للحزب! عاد أبو شيفان يشرح الأمر لي، «ولكنه حتى الآن لم يصدر ورقة واحدة. أخذ النقود ولم يأت بنتيجة!»

كان من غير شك يتوقع مني أن استنكر ما فعله أحمد. غير أنني لم أنفوه بكلمة. وجعلت أفكر بأحر يمكنه أن ينقذ سليماً.

«يا رفيق باسم!» شرع أبو شيفان يخاطبني بالاسم وكأنه لاحظ انشغالي عنه فأراد أن يسترد انتباهي من جديد.

«يا رفيق باسم، أنت شاب مثقف وتعرف كم من المهم أن يكون لحزبنا جريدة، بل أنها للقضية الكردية نفسها!»

«نعم! نعم!» أجبت، فقط لكي أبرهن له بأنني كنت أصغي له.

«يا رفيق باسم أن القضية الكردية هي القضية التوأم للقضية

الفلسطينية. وما فعله أحمد لهر طعنة في ظهر القضيتين معاً. بل هو طعنة لجيبك يا سارق اللدجاج المثلج! ردت في سري. وجعلت أفكر بوكيل السفريات الذي اخذ مني مبلغ خمسين ألف ليرة. وقلت لنفسني بأنني يجب أن اذهب لرؤيته، فإن لم يكن قد حصل على التأشيرة فإنني سأطالبه بأن يعيد إلي المبلغ كاملاً. لكنني عدت أفكر بأنني يجب أن أتصل بأحد ما لكي أتقذ سليماً.

«حاول أن تقنعه بأن يعمل لنا تلك الجريدة!» راح أبو شيفان يرجوني، «أو على الأقل أن يعيد إلي النقود. لقد اقتطعتها من طعام أولادي! صدقني!»

بل سرقتهما من أعضاء حزبك أيها اللص! قلت في سري. ونهض أبو شيفان متثاقلاً. وقال بأن عليه الانصراف لمهام حزبية عاجلة.

«هل أنت ذاهب إلى المخيم؟» سألته بصوت جهدت في أن أجمله وبدوداً. «أوما بالإيجاب.

«هل يمكنك أن تأخذني معك؟» سألته، وأردفت على الفور، «سأحاول العثور على أحمد وإقناعه بإعادة النقود إليك.»

ولم أكن أنوي فعل ذلك. طبعاً، لم أكن أنوي فعل ذلك. كل ما في الأمر أنني أردته أن يقلني بسيارته إلى المخيم لكي أحاول أن أساعد سليماً. وخشيت بأنني إذا لم أتناظر أمام أبي شيفان بأنني ذاهب إلى المخيم من أجله، فقد يرفض اخذني معه. أو أنه قد يوافق شريطة أن أدفع له أجراً. ولغرض ما سمعت عن نداء هذا الرجل فإنني لم استبعد بأننا ما أن نصل إلى المخيم حتى يهتف بصوت أشبه بأصوات سائقي سيارات التاكسي: «خمسون ليرة، لو سمحت!»

كان أبو شيفان رجلاً دينياً. كان رجلاً دينياً فعلاً، وحينما علم بأنني ذاهب لأتكم إلى أحمد بشأنه وافق بكل ترحيب.

VIII

كانت لا تزال تمطر. وكانت حفر الشوارع قد امتلأت بالمياه. وفي البداية جعلت أشمت الدنيا ومخلوقاتنا، غير أنني سرعان ما رحمت اشكر العناية الإلهية التي جعلت للقضية الفلسطينية شقيقة توأماً مثل القضية الكردية. وجعلت لهذه القضية حباً مثل «حزب التحرير الكردستاني» يرفع رايتهما ويناضل من أجلها. وجعلت لهذا الحزب آميناً عاماً مثل أبي شيفان عنده هذه السيارة التي كان يقلني بها إلى المخيم فلا أغرق في المطر.

وحسبت لو أنني قلت كلاماً مثل هذا أمام أحد لكان جنّ جنونه. «إنها دماء الشهداء هذه التي يقدّونها على طفيليّ مثل أبي شيفان» لكان أحمد حقّ محتجاً.

وكان أحمد غالباً ما يردد قولاً كهذا كلما علم بأمر شخص حصل على ميزانية من «فتح».

«دماء الشهداء يحولونها إلى أموال مهدورة على مرتزقة يعتاشون على حسابنا» كان أحمد يقول دائماً.

وكنّت أحب الإصغاء إلى أحمد.

غير أنني حسبت أن أحمد لا يؤمن بأن تزويد الأمن العام لحزب التحرير الكردستاني، لهو دعم للقضية الكردية بما هي الحقيقة التوأم لقضيتنا العادلة. بل أدركت أن في استيلائه على نقود أبي شيفان، إنما كان يحاول استرداد دماء الشهداء. «يستردنا من الطفيليّ أبي شيفان ليضعها في جيبي». قلت لنفسني، وضحكك، «لن الله إيليسك يا أحمد».

وتذكرت بأنّه ينبغي عليّ أن أذهب لرؤية نصاب السفريات الذي وعدني بمنبره واثقة بأنّه سيؤمّن لي سبيل الدخول إلى أمانيا. ولكن يتوجب عليّ أن أتخذ سليماً أولاً. قلت لنفسني، وما لبثت أن تنهيت إلى قولي «عليّ أن أتخذ سليماً» لقد استخدمت هذه الجملة مرات عديدة! فكرت وشرعت أضحك مثل المجنون.

ومن كنت أظن نفسي، بحق السماء؟

«كزبرة الثعلب»؟ ذاك الذي اشتهر بإنقاذه لأبناء الطبقة الأرستقراطية من مقصلة الثورة الفرنسية؟

وتأملت إذا ما كان في وسعنا اعتبار الثورة الفرنسية الحقيقة الكبرى للثورة الفلسطينية. وجعلت أفكر بمن ستكون الحقيقة الصغرى في هذه الحالة. الثورة الإيرانية ربما؟ وقلت لنفسني بأن للثورتنا حقائق كثيرات. ثم استدركت، قائلاً، بأن ثورتنا ليست بذلك السوء. وقلت بأنّها لم تستخدم المقصلة بعد، هذا رغم أن المستقبل ما يزال أمامها؛ وقلت بأننا محظوظون بالفعل، ثم تمنيت لو أن عندي مقصلة. وقلت بأنني لو زرّلت بمقصلة، فإنني حتماً سأشغل بالناس لبضعة أعوام!

وهزّزت رأسي وكأنما لكي انتفض عنه غبار هذه البلاغات. وكانت لا تزال تمطر ورحت أغد الخطي.

وكنّت قد قررت أن أذهب لرؤية أبي العز طلباً لمساعدته في أمر سليم. وكان أبو العز مسؤولاً عسكرياً بارزاً. ولم يكن في وسع أحد من المسؤولين أن يرفض له طلباً. ومرة خطلت «جبهة النضال الشعبي» شباباً مسيحياً من بلدة مغدوشة، فنوّس أهل

عند أبي العز لكي يُصار إلى إطلاق سراحه. وعلى الفور اتصل أبو العز بأبي الهول، مسؤول جبهة النضال في المخيم، وأمره بإطلاق الشاب من دون تكلّف! إلا أن أبا الهول رفض متذرعاً بأن الشاب كان عميلاً للموساد. وبعثاً حاول أبو العز إقناع أبي الهول بأن الشاب ليس بعميل، وأن الكثير من أصدقائه في مغدوشة قد أكّد له بأن المخطوف شاب مسالم ليس له ولا عليه، وأن أهله من خيرة الناس. غير أن أبا الهول أصرّ على موقفه، بل أنه قال لأبي العز بالحرف الواحد أنه لن يطلق سراح جاسوس إسرائيليّ لكي يبيّض هو، أبو العز، وجهه أمام أصدقائه أهالي مغدوشة، فيشكروه ويدعونه إلى بيوتهم، فيسكّر معهم ويتخلص على نساتهم. طار صواب أبي العز حينما سمع هذا الكلام. وأقسم على رؤوس الأشهاد بأنّه لن يكتفي فقط بتحرير المخطوف، بريئاً معافى، وإنما سيقتل أبا الهول درساً لن ينساه.

وكنّت كثيراً ما أسمع هذه العبارة: «سألقنك درساً لن تنساه»! وكان قادة الفصائل والجبهات في المخيم كثيراً ما يلقنون بعضهم البعض دروساً لا تنسى. وفي تلك المناسبة بالذات كاد أبو العز أن يفلح في مسعاه، فيحرر الشاب المعتقل ويلقن أبا الهول درساً لن ينساه. غير أن الأمور لم تسر على ما شاء أبو العز. ففي اللحظة الأخيرة تدخلت بعض الفصائل مطالبة إياه بأن يسحب مقاتليه على الفور. وكاد أبو العز أن يذعن لمشيئتهم، وقد التّموا عليه، غير أنه ولحسن حظه، تدخلت فصائل أخرى لصالحه. ودار القتال من جديد. ولم تعد المعركة مقتصرة على قوات أبي العز وقوات أبي الهول، وإنما شملت قوات جلّ الفصائل في المخيم.

واندلع القتال على أكثر من جبهة. ووقعت اشتباكات بالأسلحة الخفيفة أولاً، ثم دارت معارك بمدافع الهاون، واستمر القتال ثلاثة أو أربعة أيام. وسقط خمسة قتلى وأربعة وعشرون جريحاً. ووصف القتلى فيما بعد بأنهم شهداء، وأصقّت صور كبيرة لهم على حيطان المخيم وقد كُتب أسفل كل صورة «الشهيد البطل فلان الفلاني... ولد في بلدة كذا... واستشهد وهو يثدّى للعدو الصهيوني».

دامت المعركة لأيام. ولولا الأوامر الصادرة من تونس بإيقاف القتال على الفور لكانت المعارك استمرت لأسبوع أو أسبوعين، أو حتى لشهر بأكمله، فكل المشاركين كان متحمساً لهذه المعركة. وكانت معنويات المقاتلين عالية، بل إن بعضهم جمل

يحارب وهو يصغي إلى أم كلثوم تقني: «عُدت عيني على روثاك»

دامت المعركة لأربعة أيام فقط، وكان من الممكن أن تدوم لأسابيع وأشهر وأعوام، ولكن وقع المزيد من الشهداء ولانصقت صور أخرى.

كان أبو العز راضياً عن نتيجة المعركة.

كان أبو العز راضياً لأنه تمكن من اقتحام قاعدة الجبهة وتحرير الشاب المعتقل. بل إنه اعتقل كافة أفراد الجبهة بمن فيهم أبي الهول نفسه. وجعل أبو العز يدعي أمام أهالي مغدوشة بأن أبا الهول قُتل يده وراح يتوسله بالآ يقتله. وكان قد ذهب بنفسه إلى مغدوشة لكي يعيد الشاب سالمًا. وشكره أهل البلدة على صنيعه، وأبدوا أسفهم لحصول ما حصل. غير أن أبا العز قال لهم بالآ يحملوا همًا، مؤكدًا لهم بأن ما جرى كان لا بد وأن يجري. فهو كان يتحين الفرصة لكي يُلَقِّن أبا الهول درسًا لن ينساه، وقد تسنى له فعل ذلك الآن.

وشكره مرة ثانية وثالثة. وأقبلت والدة الشاب المحرر وقبلته على خده، فاحمر وجهه خجلًا. ودعوه الناس إلى تناول كأس عرفق معهم، فلبى الدعوة متنبأً. وجلس يحسني العرق ويتلصص على النساء.

تذكرت هذه الحادثة فتفاعلت بالخير.

تذكرت هذه الحادثة وقلت لنفسني إنه إذا ما كان أبو العز قد خاص معركة حامية الوطيس كهذه في سبيل أصدقائه في مغدوشة فإنه لن يتوانى عن خوض معركة أحمى في سبيل إرضائي وإرضاء أهلي وذكرى صداقته الوطيدة لخالي المقيم في أميركا.

وكان أبو العز صديقاً لأهلي ولخالي خصوصاً. واذكر أنه كثيراً ما كان يتردد علينا حينما كنا لا نزال نقيم في المخيم. كنت حينها في السابعة أو الثامنة من العمر. وكان يأتي برفقة خالي وكانا رفيقين في منظمة واحدة وصديقين أيضاً. وظلا كذلك حتى بعدما ترك خالي المنظمة وسافر إلى أميركا بغية متابعة دراسته. وكثيراً ما كان أبو العز يهدي أسفه لأن خالي قد هجر سبيل النضال مستجيباً لطموحاته الشخصية. وكان يقول بأنه إذا ما فعل كل واحد منا ما فعله خالي، فمن سيحصد فلسطين. ومرة سأل هذا السؤال أمام جارتنا الأعرج أبو حسن، فما كان من هذا الأخير إلا أن أجابه أنه إذا ما أفلح كل واحد منا أن يصنع ما صنعه خالي، فليس ثمة حاجة يعد إلى تحرير فلسطين. ورماء أبو العز بنظرة احتقار، وهر رأسه مرة أخرى

مهدباً أسفاً مضاعفاً حيال ذلك الإحساس بالعبث الذي جعل يلم بالجماهير.

وكان أبو العز مثل أحمد يسمى الناس جماهيراً. ومرة قلت لنفسي بأنني لو كنت صديقاً لأبي العز لكنت أحببت الإصفاء إليه كما أحب الإصفاء إلى أحمد. ولكن أبا العز تغير أيضاً. ومع انقضاء الأيام كان إحساسه بالأسف يتقلص ليحل محله إحساساً بالصد. وكان أبو العز يعلم بأن خالي قد أنهى دراسته وأنه قد حصل على وظيفة في إحدى الشركات الكبرى في ميتشغان، وأنه قد تزوج من أميركية وحصل على الجنسية. كان يعلم ذلك، ولا شك بأن الصد كان يساوره.

كنت على يقين بأن أبا العز سيعمل على إطلاق سراح سليم. وقلت لنفسي بأنه يكفيني أن أخبر أبا العز بأن سليماً مناضل التحق بصوف الثورة منذ بداية السبعينات وأنه قد حارب في معارك الجبل وأصيب بجراح كادت أن تودي به لولا عفو الله. كان يكفي أن أخبره بأمر كهذا حتى يسارع إلى الاتصال بأبي عمر ويأمره بإطلاق سراح سليم على الفور. كان أبو العز يتباهى دائماً بأنه من المقاتلين الذين حاربوا في الجبل. وكان يتحسر على تلك الأيام التي كان للحرب فيها معنى. كنت واثقاً بأن أبا العز هو الرجل القادر على إطلاق سراح سليم.

كنت واثقاً من ذلك، غير أنني لم انهب لطلب مساعدته. فجأة، وأنا أسير تحت المطر قررت أن انهب لرؤية دلال. تخيلت نفسي في فيلم سينمائي وقررت أن انهب لرؤية أبي العز، وإنما لرؤية دلال. ولا بد وأن المطر جعلني أفكر بأن دلالاً أقل بشاعة مما هي عليه في الصيف. سأذهب إليها وهي أقل بشاعة، قلت لنفسي، سأقف أمام حائوت الفخار المقابل لبيتها إلى أن تلمحن هناك فأناديها، طبعاً ستتجاهلني في البداية، غير أنها سرعان ما تتبعتني، وذهب سويًا إلى بيت أبي رمزي. وكنت أعلم أن أبا رمزي لن يمانع مجيئنا إلى بيته. كنت متأكدًا بأنه سيفهم الوضع، كما دأب على القول. سيفهم الوضع ويفسح لنا الطريق لدخول إحدى الغرف الخالية حيث اقترعها فتنرمي، أصغع ذراعها فتصغع ذراعي، أعضها فتعضني ثم تنرمي على البساط الكالنج اللون.

IX

ونسيت سليماً.

نسيت سليماً، ولا أعرف كيف نسيت. فجأة أصبح اسمه عندي

أن يكون قد قضى تحت التعذيب. وقال بأنه اعترف قبل أن يموت بأنه كان يسلط على بيوت المسؤولين وعلى القواعد العسكرية ومخازن السلاح. واخبرني انه تسلل مرة إلى إحدى القواعد وكان الجميع نياماً، فما كان منه إلا أن لم كافة الينادق التي وجدها. وانه في مرة أخرى ملأ صندوق السيارة الخلفي بصناديق الذخيرة. وانه كان يبيع السلاح المسروق لكل من يرغب ابتياعها ويسعر للتراب. وراح يدي الأسف لأن في الثورة محل لأمثال سليم. غير انه سرعان ما استدرك، مبدياً الأسف لموته.

وجعل يحدق في لكي يرى اثر هذه الأخبار علي. وازداد حيرة حينما أيقن بأن شيئاً مما قال لم يثر انفعالي. وكنت في الحقيقة قد ضقت ذرعاً بحكاية سليم وأردت تغيير الموضوع فسألته عن سير المسرحية.

«ماذا؟» سألت باستقراب، وكان لا يزال حائراً إزاء عدم اكتراشي لما جرى لصديقي الميت.

غير انه سرعان ما انبسطت أساريره. وكنت اعلم بأن احمد كان ليهبد فرصة للحديث عن المسرحية، أو عن أي أمر وثيق الصلة بقضيتنا العادلة، حتى لو كان الميت اقرب المقربين إليه. وانبري يرف إلى خبر دنو موعد الافتتاح. واخبرني بأنه قد تسنى له رؤية البروفات النهائية، وإن كل شيء بدا رائعاً، وكما كان قد خطط له تماماً. وأخاض بأنه لم يكن مصيباً في أمر في حياته إصابته في إناطة «فرقة النضال الفنية» مهمة أداء المسرحية. وبالفعل فقد بدا راضياً عن نفسه تماماً، وجعل يتحدث عن مبلغ براعته في إدارة كافة شؤون المسرحية. وقال لي بأن مخرج المسرحية قد أظهر من الوعي السياسي والفني المتكافئ ما يثير الإعجاب حقاً. وقال لي بأن الممثلة الفلانية التي ظهرت على التلفزيون في أدوار ثانوية هي التي ستلعب دور «أم سعد». وأن فلانة، الشاب الموهوب ذو المستقبل الناجح في العالم الفني، هو الذي سيلعب دور سعد، وإن علناً سيلعب دور المختار وهكذا. ولم أكن قد سمعت بأي منهم. غير أن احمد كان يخبرني بأمرهم كما لو كان من المتوجب علي أن أعرفهم معرفة أقاربي اللزم.

«الفن..! الفن هو الذي سينتشلنا من حالة الردة التي نعيشها!» طفق يهتف بصوت مختنق بالحبور.

«وماذا عن الانتفاضة؟» سألت منبهياً إياه إلى انه في غمرة احتفائه ببراعة المسرحية التي يشرف على إنتاجها قد اغفل

اسماً لشخص عرفته معرفة عابرة. وحتى حينما أخبرني احمد بأنهم قد قتلوه، فإنني لم أحس بغضب أو حزن أشد مما كنت أحس حينما أسمع بمقتل شخص غريب. وفي الحقيقة فإنني نادراً ما غضبت أو حزنت لموت شخص لا أعرفه. وفي بعض الأحيان لشخص أعرفه معرفة جيدة. وكنت على إيمان لا يتزعزع بأن هناك الكثير من البشر، أكثر بكثير مما نحتاجه، وأن الموت لرحمة كبرى للجميع.

لا، لم أحس بالغضب أو الحزن. هزئت رأسي وكأني أؤكد لأحمد بأن كل شيء قد بات طي الماضي، وإن ليس من دأب بعد الآن للقلق. وبدت ملامح الحيرة على وجه احمد. وكان من الجلي بأنه قد فكر طويلاً قبل أن يخبرني بما يعرف. لم يشأ أن يصدمني فعمد إلى المداورة في الكلام والتروي حتى يجد اللحظة المناسبة لكي يبلغني فيها الخبر المريع. كنت قد رجوته بأن يستغفر لي عن مصير سليم، ولكنني الآن أتصرف وكأن الأمر لا يعني شيئاً. ولا ريب أن احمد قد ظن بأن صدمة داخلية قد أصابته وأعجزتني عن التعبير بمبلغ حزني أو ألمي. غير أنني جهدت لكي أبرهن لأحمد بأنني بالفعل لا احفل بما جرى لسليم.

وكنا في المقهى. وبحث أنظر باحثاً عن صاحب المقهى. أردت أن أرى تلك النظرة اللثيمة النافذة الصبر التي تلو وجهه كلما رأى فلسطينياً. وكنت أعلم بأن الحثير يمتني، في دخيلة نفسه، لو أن إسرائيل تعود وتجهز على البقية الباقية من الفلسطينيين. رحت أنظر في كل الزوايا غير أنه لم يكن هناك، وحينما سألت النادل عن سر غيابه أخبرني أنه في المستشفى. وفكرت بأن تردبنا على المقهى لا بد قد جلب له المرض. وكنت أن أفضي بالأمر إلى احمد وأرى أثر ذلك عليه. وكنت أعلم بأنه سيفض ويشتد صاحب المقهى وكل أعداء شعبنا، أو جماهير شعبنا المناضلة، على ما كان يقول دائماً.

وكنت أحب الإصفاة إلى احمد غير أنه عاد يخبرني بالمزيد عما حدث لسليم. بدا وكأنه عازماً علي أن يثير عطفني على صديقي الذي قتل، لا شيء إلا لأنني لم أظهر أدنى حزن عليه. لم يكن احمد يطبق سليماً أو أي شخص آخر من شاكلته، غير انه فكر بأن من المتوجب علي أن أظهر بعض الحزن لموته. وقلت لنفسني بأنه حينما يتصل الأمر بالنفاق فإن احمد لهو رب النفاق!

وقال لي بأن سليماً كان قد تعرض للتعذيب، وانه لمن الممكن

«الانتفاضة». وهو كان يعتبر الانتفاضة الردّ الوحيد على حالة الانحدار التي نعيشها.

«نعم الانتفاضة أيضاً» قال مستدركاً، «لكن الانتفاضة نفسها عمل فني». أضاف بعض قليل وقد اتسعت نظرة الرضا الذاتي التي ما انفكت تطلو وجهه منذ بدأ الكلام عن المسرحية.

وقلت لنفسي بأن رضاه عن نفسه هذا لم يكن نتيجة تخلصه من شرك السؤال، وإنما لما أبداه من سرعة الفاطرة. غير أن رضاه لم يدم طويلاً، وكنت أضمرت بالآ لاجعله يدوم. ولقد حقّ في متوقعاً أن أبدي إعجاباً بما قاله، أو بالطريقة التي قالها غير أنه لا بد وقد لاحظ بأنني كنت أنظر إليه كمن ينظر إلى شخص قد أطلق ريحاً كريهاً من فمه. وكنت في غير مناسبة قد أخبرت أحمد بأن هناك من الناس من يتكلم ويظن بأنه يقول أشياء مفيدة، غير أنه في الحقيقة يخرج أصواتاً كريهة من فمه. وفي مرات كنت أقصد أولئك الناس الذين كانوا يجالسونا من دون استئذان ويشعرون بالكلام عما يظنون ويتوقعون، وفي مرات أخرى كان المقصود هو نفسه. وقلت لنفسي إنه لا ريب قد تذكر قولتي هذا، وإن النظرة المشمزة التي قابلت بها قوله بأن الانتفاضة لها عمل فني، إنما مفزاه أن كلامه هراء في هراء. وقراء الخيبة على وجهه، وبدا مخرجاً فسارع يمد يده إلى جيب فيلده الكبير مخرجاً مغلفاً سميكاً، فتحه وسحب منه بطاقتين بيضاوين وناولني إياهما.

«بطاقة لك وأخرى لصديق إذا ما أجهبت إحضار صديق معك» وكنّا بطاقتي دخول إلى المسرحية. وجعلت أقرأ ما خطّ عليهما: «بتشرف الاعلام المركزي وفرقة النضال الفنية بدعوتكم...» وقبل أن أكمل القراءة سارع إلى اللول بأن موعد العرض يوم الخميس القادم الساعة السابعة مساءً.

«لا تنسى!» قال بنبرة صوت تشي بأنه يعلم بأنني سأنسى أو سأخفق عذراً لكي أتهرب من الحضور.

غير أنني لم أعتذر ووعده بأنني سأحضر من غير تلك. وقلت بأنني سأذهب أولاً لرؤية وكيل السفريات، ومكتب هذا إنما هو قريب إلى المسرح.

«أما زلت مصراً على السفر؟» سأل أحمد بنبرة أسي. وأجبت تلك النبرة، ولم أظن بأن أحداً سياسياً لرحلي. فلا شك بأن أهلي سيكسرون جرار الفخار خلفي، شاكرين الله لأنهم قد أفلحوا في التخلص مني أخيراً. أما مسؤول الحزب الذي كنت أنتمي إليه فإنه سيبارك هذه الخطوة طالما إنها

ستوفر على ميزانيته الراتب الذي يدفعه لي. وقد يبرر سعادته برحلي قائلاً إنه يأمل أن اشرع بتأسيس نواة للحزب في ألمانيا

وكان مسؤول الحزب هذا غالباً ما يحدثنني عن الرفاق الذي نهبوا إلى هذا البلد أو ذاك وأسوا نولة حزبية أضحت اليوم من أهم فروع الحزب وكبرها. وعلى رغم أن حزينا لم يكن أكبر من «حزب التحرير الكردستاني» بكثير إلا أن المسؤول كان على يقين لا يتزعزع بأن للحزب أنصاراً في كل أنحاء العالم. ولطالما سمعته يدعي بأن رفاقنا في الضفة الغربية لهم مساهمة فعالة في الانتفاضة، وأن رفاقنا في موسكو يؤدون من الأنشطة ما بين الطلاب الفلسطينيين هناك ما أثار إعجاب الرفاق السوفييت. وكنت حينما اسمعه يقول كلاماً كهذا اعرف بأن الرجل يوطن الأمل على لقاء الرفيق غورباتشيف نفسه.

وكنت أقول لنفسي بأنني إذا ما أفلحت في الرحيل فإنني لن أعود أبداً. غير أنني كنت أقول لنفسي أشياء أخرى كثيرة، غالباً ما كنت أنساها بعد ثوان من قولها.

«خسارة! خسارة.» شرع أحمد يتحسر من جديد، «إننا نخسر طاقاتنا النضالية يوماً بعد يوم»

استولت علي الدهشة لدى سماعي هذا الكلام، وجعلت أهدق فيه لأرى إذا ما كان جاداً في ما يقول. فلم أكن أتصور بأنني طاقة نضالية، أو أية طاقة على الإطلاق. وكانت الأقراص التي دأبت على تناولها قد هدّت قواي الجسمانية وأوهنت ذاكرتي بحيث أمسى من العسير عليّ في كثير من الأحيان أن أتذكر إلى أين أنا ذاهب، أو من أين أنا قادم، أو حتى أن أعرف إذا ما كانت ذاهباً أم آتياً أصلاً.

وخشيت أن يتمدادي أحمد في التحسر على فقداني كطاقة نضالية لا تُصاها، فجعلت أبحث عن شيء ينسبه حكاية سفرى هذه.

تمنيت أن يعود إلى الكلام عن المسرحية، أو القضية العادلة، أو أي شيء آخر ما عدا خسارتي كطاقة نضالية. وقلت لنفسي بأنني أحب الإصغاء إلى أحمد، خاصة حينما يتكلم عن قضيتنا العادلة.

وتذكرت حكاية أبي شيفان. فابتجعت في سري مدركاً بأن ذلك كفيل بأن يشغل أحمد عن أمري. وسألته إذا ما كان قد رأى أبا شيفان، وأخبرته أنه كان يبحث عنه لكي يستعيد منه الخمسين ألفاً التي أخذها منه. تعمدت أن أقول خمسين ألفاً عوضاً عن

أربعين فقط. وكما قدرت أن تكون ردة فعله، فلقد جنّ جنونه وطلق يشتم أباً شيفان وحزبه الحقيّر والثورة التي أمست وكراً لأمثاله من الحثالة. وعرفات طبعاً، الذي لم يتركه نصاباً في الأرض إلا وتبنّاه وأنعم عليه بالعطايا. ثم راح يتحسّر على أرواح الشهداء الذين ما برحت دماؤهم تخفق على راحة اللطيفيين وشذاذ الآفاق القادمين من كل أصقاع الأرض.

وغمرني الحبور فجأة. وقلت لنفسي هذا هو أحمد الذي أحب الإصغاء إليه!

وأصرّ أحمد أن يخبرني بحقيقة ما جرى.

وقال أن أباً شيفان لم يعطه غير أربعين ألفاً. وأنه اشترى بها أدوات وحاجات كثيرة بغية إصدار تلك النشرة الملعونة التي يريدنا أبو شيفان. وأن المبلغ الذي حصل عليه منه لم يكن يكفي لذلك فإنه اضطر أن ينفق من جيبه الخاص. وجعل يشتم أباً شيفان من جديد. ولخبرني بأن السبب الوحيد الذي حال دون إصدار النشرة هو أنه لم يستطع العثور على كردي واحد يجيد الكتابة. بل ولخبرني بأن أباً شيفان نفسه لهو رجل أُمّي. «وما الذي كان يتوقعه مني؟» سأل أحمد، «أن اكتب بالكردية» وراح يشتم. شتم أباً شيفان والأكراد والثورة الفلسطينية والـ عرفات. وقال لي بأنه لن يهدأ له بال إلا بعد أن يُخرج العكروت أباً شيفان من المخيم. بل إنه أقسم أمامي بأنه منذ تلك اللحظة بالذات سيركس طاقاته التضالعية في سبيل إخراجنا من المخيم. «هذه هي قضيتي من الآن فصاعداً» هتف بعزم وتصميم، وضرب الطاولة بقبضته المضمومة.

ولقد ازداد فرحني. وسعيت جاهداً لكي أتمالك نفسي فلا أتفجر ضاحكاً. وقلت لنفسي بأنني حقاً أحب الإصغاء إلى أحمد. وفكرت بأنه إذا ما تسنى لي الرحيل فإن كلام أحمد لهو الشيء الوحيد الذي سأفقدّه. أين سأعثر على أحمد آخر في العالم؟ تساءلت وجعل الحزن يغشاني. غير أنني كنت موقناً بأنني ما أن أرحل عن هذه البلاد حتى أنسى كل شيء. سأنسى أحمد قبل غيره. وإذا ما تذكرته على الإطلاق فإنما من باب التندر والسخرية. فقد نسيت سليماً وأنا لا أزال هنا، فلماذا لا أنسى أحمد كأنه مجرد شخص عرفته معرفة عابرة. وربما من الأفضل أن أنسى!

نعم! قلت لنفسي، سأذهب إلى ألمانيا وأعمل عكروتاً في أحد البارات وأنسى أحمد وجميع الناس. وقلت لنفسي بأن عليّ المرء أن ينسى. وفكرت بأن من حسن حظي أنني أتناول تلك

الأقراص التي تجعلني أنسى بسهولة. غير أنني رحت أفكر بالناس الذين عرفتهم، الناس الذين أحببتهم والذين كرهتهم وبيا الهي كم كرهت ناساً وتمنيت لو أنهم يموتون ففرتاح من سمانهم.

X

غادرت المقهى تاركاً لأحد جالساً لوحده.

تركت أحمد، ولا أعلم لماذا أو كيف تركته. ولا بد وأبني اختلعت عذراً ما كي أتركه لوحده. وجعلت أمني في الشوارع على غير هدى. ولقد استولى عليّ دوار مفاجئ. وكان ثمة شيء ما يدق في رأسي. كان ضجيجاً، استولى عليّ. وشغلني عن كل ما حولي. وفكرت بأن أذهب إلى البيت وأوي إلى الفراش. غير أن هذه الفكرة لأحت بالنسبة لي أشبه بكابوس لا يطاق. وحسبت بأنني إذا ما عدت إلى البيت وأنا على تلك الحالة فإن لمن المحتمل أن أجهز عليهم جميعاً. ومن دون أدنى إحساس بالخجل أو التردد تخيلت نفسي داخل البيت، فأسمعهم يتشاجرون ثانية. عندها ادخل إلى غرفة النوم من دون أن أعير أحداً التفاتة، أجلب الكلاشكوف وأطلق النار عليهم جميعاً.

وراحت لي هذه الفكرة كثيراً! أن أجهز عليهم جميعاً! قلت لنفسي. أطلق النار عليهم وانهب إلى المطبخ وأصنع لنفسي فنتجان قهوة. أو لربما من الأفضل أن أطلق النار على نفسي، أو ربما أذهب إلى الشقة المجاورة وأطلق النار على أصحابها. فهم كانوا أيضاً أخوات... كنت أريد أن أطلق النار على أحد ما. وترامت لي صورة وكيل السفريات. ذلك النصاب! رددت بصوت مهمووس ولكن مشبع بالمرارة.

وأقسمت بأن أذهب إليه فإذا لم يكن قد حصل على تأشيرة دخول إلى ألمانيا أقتله! وجعلت أحت الغطى باتجاه مكتب وكيل السفريات، غير أنني تنهيت إلي أنني لم أكن أحمل سلاحاً. وفكرت بأنني يجب أن أذهب إلى البيت أولاً لكي أجلب الكلاشكوف. واستدرت ورحت أسير باتجاه البيت، غير أنني لم أسر طويلاً. ولقد داهمني إحساس بأنني إذا ما دخلت البيت وأنا على تلك الحالة، فإنني لن أعادته قبل أن أقتل كل من فيه. ووقفت في منتصف الطريق لا أعرف ماذا أفعل.

وقلت لنفسي بأنني لا بد وقد أصببت بالجنون. ولا بد وأنه جنون أشبه بجنون هاملت! قلت لنفسي، وقد راق لي أن أفكر بأنني أقف موقف هاملت نفساً: أسير أو لا أسير ذلك هو السؤال؟

وقررت فجأة أن اكتب قصيدة تبدأ على النحو التالي:

«ليتمجد اسمك يا هاملت!

فلو أنك كنت تعيش في هذا البلد

لصرت عكروتاً كبيراً

قوَّاد ثورة أو.. نضال»

وأحسست بنشوة تسري في جسدي. وقلت في سري بأن هذه علامة خير. وإن كل شيء سيخضعني على خير ما يرام من الآن فصاعداً.

وقررت أن اذهب لرؤية دلال.

وذهبت إلى دلال، ثم ذهبتا إلى بيت أبي رمزي. وقال لي أبو رمزي: «أنا أفهم الوضع.. أفهم الوضع»

ودخلنا إحدى الغرف الخالية.

وغرقت في نوم عميق.

نمت طويلاً وعميقاً. وحلمت بأنني في الجحيم، وأنني لقيت الشيطان وقبلت يديه وقدميه. وكان لقدميه رائحة مثل رائحة جسد دلال، ثم أنني طلبت المغفرة والصلىح منه. وقال لي بأنه سيفغر لي شريطة أن أكمل القصيدة التي كنت قد شرعت في كتابتها. غير أنني كنت قد نسيت ما كتبت. بل ونسيت كل شيء من تلك القصيدة. جعلت أتذرع بأنني لا أحب الشعر. بل أنني لا أحب الشعراء. وقلت للشيطان بأن جل الشعراء لهم حفنة من الأدعياء الجهلة، وأنه لو كان قبض أمرهم لي لأمرت باحتجازهم في مسكرات العمل ولجعلتهم يعملون في سبيل تحسين رزقهم عوضاً عن الحياة الطفيلية التي يعيشون.

ووافقتني الشيطان على رأيي وقال لي أنه هو نفسه قد ضاق بهم ذرعاً، وعندي بأن بيت في أمرهم في أقرب فرصة، لكنه رجائي أن اكمل تلك القصيدة. وأعطاني ورقاً أبيض. ومضيت منزوياً في إحدى زوايا الجحيم ورحت اعتصر دماغي بغية إكمال القصيدة:

«ليتمجد اسمك يا هاملت!

فلو أنك كنت في هذا البلد..»

غير أنني غفوت.

نمت نوماً عميقاً وحلمت بأنني جالس في المقهى. وحلمت أن صاحب المقهى يصرخ بي: «طولو عن ظهرنا!»

غير أن احمد كان يشرح لي أهمية الفن الواقعي في هذه المرحلة العصيبة من تاريخ قضيتنا العادلة. فرددت عليه بأن

الواقعية هي فن الفاشلين. لكنه أصر على أنها الأسلوب الأنسب لقضيتنا، فما كان مني عندها إلا أن سألته بأن يدس قضيتنا العادلة في قفاه ويريحنا منها.

وفكرت بأن اكتب قصيدة أخرى تحمل عنوان «قضية عادلة في مؤرخة صديقي احمد»

ونمت نوماً عميقاً.

وجعلت أهبط من نوم عميق إلى نوم أعمق. وقلت لنفسي بأنني في طريقي إلى الموت. ولكنني تنهيت إلى أنني ميت أصلاً. وسألت نفسي هل يموت الأموات؟ وفكرت بأن هذا السؤال قد يصلح موضوعاً لاستفتاء المثقفين العرب.

هل يموت الأموات؟

يسأل صحافي يعمل في صحيفة مشهورة بكثرة استفتاءاتها وقلة فائدتها.

مثقف رقم واحد: ما هذا الكلام الفارغ؟ هناك انتفاضة.. هناك أطفال يواجهون العدو الصهيوني بصدورهم العارية وانتهم تسألون هذه الأسئلة العبيثة.

مثقف رقم اثنين: في تقديري هناك موت في الحياة. في حقيقة الأمر فإن الموت لهو وجه من وجوه الحياة، والحياة وجه من وجوه الموت. والموت درجات..

مثقف رقم ثلاثة: أظن بأن من المتوقع علينا أن نفكك سؤال «هل يموت الأموات»

XI

ولكنني لم أمت.

نهضت ذات صباح ووجدت بأنني ما زلت حياً. وشعرت برغبة قوية في التقيؤ. ولكنني لم أفعل. خرجت من الغرفة ويمعت شطر غرفة أبي رمزي، وطرقت الباب بتردد.

أطلق علي وجه أبي رمزي، وديعاً مسالماً، فأحسست بالاطمئنان. وسألته وأنا أحس بخجل كبير في أي يوم نحن. فقال لي انه يوم الجمعة، فأدركت بأنني قد نمت لمدة ثلاثة أيام، فازداد خجلي. وأردت أن اعتذر لأبي رمزي غير أن الرجل قال بأنه يفهم الوضع جيداً. وتشجعت فسألته إذا ما كان بوسعي الاعتساف، فأومأ بالإيجاب.

وذهبت إلى التواليت واغتسلت. وجعلت أفكر بأن أبا رمزي رجل طيب بالفعل ويعني ما يقول تماماً. إن أبا رمزي يفهم الوضع جيداً، قلت لنفسي، غير أن هذا ليس بوضع يحاق. وقلت لنفسي بأنني يجب أن أتحرر. وعقدت العزم على الذهاب رأساً

إلى وكيل السفريات. سَأَرَى إذا ما كان قد حصل لي على تأشيرة الدخول إلى ألمانيا. ساكون واضحاً وصريحاً معه. سأقول له بأنني لا أتوقع منه أن يقوم بالمعجزات، وأنه إذا لم يكن قادراً على الحصول على تأشيرة دخول إلى ألمانيا، فإنني مستعد لقبول أية تأشيرة دخول إلى أي بلد آخر، إلى الصين أو الصومال.

ساكون صريحاً معه وأقول له دبر لي أمر الخروج من هذا البلد من أي سهيل.

وأحسست بشيء من الاطمئنان. غير أنه كان اطمئناناً لا يدوم. إذ سرعان ما جعل الشك يتسلل إلى نفسي، وخشيت ألا يكون هناك بلد واحد مستعد لأن يمنحني تأشيرة دخول. أن توصد سفارات العالم أبوابها في وجهي.

«لا يمكننا القبول بشخص كهذا» سيقول موظفو السفارات والقنصليات الأجنبية الواحد تلو الآخر.

«عليك أن تبقى هنا» سيقول موظف.

«عليك أن تموت هنا» سيقول آخر.

وارتدت ثيابي على عجل، وقررت أن أتوجه إلى مكتب السفريات من دون تلوّن. كنت أريد الاطمئنان إلى أن ثمة بلداً واحد على الأقل مستعد للقبول بي. وكنت واثقاً بأن وكيل السفريات سيؤكد لي بأن هناك الكثير من السفارات التي تمنح تأشيرات الدخول لأي إنسان. سيكتب عليّ ثانية، ويقول هذا الكلام أو كلاماً يشبهه. وكنت أريد أن أسمعهم يقول كلاماً كهذا، حتى وإن كان كاذباً. ودخلتني الاطمئنان ثانية. ورحت أسير في الشارع وأنا أحسّ برغبة في إطلاق صفيح ابتهاج. غير أنني لم أكن أجيد الصفيح.

ولكن هل يدوم ابتهاجي وقتاً طويلاً؟ هل أكون سعيداً لأكثر من دقائق معدودات؟

لا وألف لا!

لقد كتبت عليّ التعاسة منذ ولدت، قلت لنفسي، ما إن بلغت مكتب السفريات ووجدته مغلقاً. وكنت أحب أن أقول لنفسي أشياء كهذه كلما واجهت محنة من المحن. وأحياناً كنت أحب أن اردد مثل هذا الكلام حتى من دون أن أتعرض لأية محنة، فما بالك وأنا أواجه محنة كهذه؟ وأي محنة أشد من هذه وقد أقفلت أبواب العالم في وجهي؟

وهانذا أقف أمام باب مكتب وكالة السفر، فأجد الباب مسدوداً بألواح الضرب. هأنذا أقرأ الورقة الملتصقة إلى جانب الباب.

والورقة تفيد بأن هذا المكتب قد تمّ إغلاقه في تاريخ كذا وكذا بأمر من التنظيم الأمني التابع إلى... إلخ. وإن من عنده استفسار فليتوجه إلى مكتب التنظيم القائم في شارع... إلخ.

ولم أحتج إلى ذكاء العبقري لكي أعرف ما جرى. لقد كان وكيل السفر نصيباً، كما قدّرت منذ البداية. لقد حسبته نصيباً وتبين بأنه نصاب بالفعل. سرق الأموال التي حصل عليها مني ومن سواي واختفى. حكاية تقليدية لا تستحق أن تذكر أصلاً. غضبت ويكيت.

ولفرط ما يكيّت سال دمع على خدي. وحقّق الناس فيّ وظنوا بأنني قد خرجت لللق من السجنما بعدما شاهدت فيلماً هندياً مزّقت حكايته المأساوية نياط قلبي. لا بد وأن الناس قد ظنوا ذلك. وكيف لأحد أن يبيكي على هذا النحو ما لم يكن قد شاهد فيلماً هندياً. غضبت ويكيت، غير أنني سررت وضحكت أيضاً. سررت لأنني قد أصبت اللظن بأمر وكيل السفر. لم أكن قد أصبت اللظن في أيّما أمر منذ أعوام عديدة. وكانت ظنوني خائبة على الدوام. ولكنني أصبت اللظن أخيراً: لقد حسبت بأن الرجل نصيباً، وقد تبينّ بأنه نصاب بالفعل. وفكرت بأن أذهب إلى أهلي وأخبرهم بأن ظني قد صدق في النهاية. وسأخبرهم بالأمر متفهم السعادة قلوبهم ويحسون بالافتخار لأنهم أنجبوا ابناً مثلي.

سررت وضحكت، ورحت أطلق ضحكات هستيرية عالية بينما كنت أنتقل من طريق إلى طريق. وحقّق الناس فيّ وظنوا بأنني قد شاهدت فيلماً كوميدياً. واستأنفت السير باتجاه المقهى وأنا ما أزال أضحك. وعقدت العزم على إخبار أحمد ما جرى فيشاركني الضحك. وقلت لنفسي أن أحمد شاب طريف ولا يفترق إلى روح الدعابة. فهو على رغم ثرثرته المتواصلة حول قضيتنا إلا إنه لن يضيّع فرصة للضحك كهذه.

وظللت أضحك إلى أن دونت من المقهى.

وفجأة أبصرت أمام المقهى حشداً من الناس وسيارة عسكرية ورجالاً مسلحين. وبدا لي بأن أمراً خطيراً قد وقع هناك. وما أن اقتربت حتى رأيت زجاج الواجهة الأمامية محطماً، وكانت الكراسي والطاولات في الداخل قُليت رأساً على عقب. ورحت أتلفت حولي محاولاً العثور على أحد من رواد المقهى الذين كنت اعرفهم فأتبينّ سرّ ما جرى. ورأيت أحمد بين الواقفين، فشقت طريقي نحوه. وسارع إلى إخباري بأن صاحب المقهى قد فقد عقله.

جُنْ فجأة وطرده الزبائن وشرع يحطم الطاولات والكراسي، قال أحمد.

وتدخل شاب كان يقف بمحاذاتنا وأخبرنا بأن صاحب المقهى كان قد اكتشف بأن غلة المقهى قد سرقت فطار صوابه. كان قد ذهب إلى التواليت، وحينما عاد وجد أن الغلة قد سرقت، فجنّ.

وتدخل شخص ثانٍ وأخبرنا بأن حكاية السرقة هذه غير صحيحة. وقال بأن الرجل كان مريضاً وقد مكث في المستشفى بضعة أسابيع، وأنه منذ خروجه من المستشفى وهو لا ينفك يتهم الناس بالسرقة.

وتدخل شخص ثالث وقال لنا بأن الرجل قرف من المقهى، وأن هذا هو السبب الذي جعله يدخل المستشفى أصلاً.

.. وكان هناك آخرون يقولون أشياء أخرى. وقلت لنفسى بأن ترددنا على المقهى هو الذي جعله يقرف من المقهى ومن الحياة.

XII

لقد جنّ صاحب المقهى، إذاً، قلت لنفسى. وكنت أتوقع حدوث أمر كهذا ببالغ الصبر! وأحسست بالسعادة. وهزّ أحمد رأسه بأسف وقال لي «هيا بنا».

وجعلنا نبتعد.

وقال لي بأنه يعرف مقهى آخر يمكننا الذهاب إليه الآن، بل ومن الممكن التردد عليه في المستقبل. وسألت نفسي عن أي مستقبل يتكلم هذا الأحمق؟

وما إن سرنا قليلاً حتى توقف فجأة، ونظر إليّ وكأنه لاحظ وجودي للمرة الأولى.

«وماذا حصل لك أنت؟» سأل باستنكار، «أين كنت؟»

فكرت بأن أخبره بأنني نمت لمدة ثلاثة أيام. غير أنني أيقنت بأنه لن يصدقني. سيظن بأنني كنت أسخر منه. وأخبرته بأمر وكيل السفر، وكيف سرق الأموال وفرّ. وقلت له بأنني منذ ثلاثة أيام وأنا منشغل بهذه القضية. وأنه لهذا السبب بالذات لم أستطع حضور المسرحية. وخشيت أن يستجوبيني فيدرك بأنني كنت أكتب، فسارعت إلى سؤاله كيف سار عرض المسرحية.

«جيداً جيداً» أجابني باقتصاب وتحفظ. ودخلتني شك بأن الأمر لم يسر على خير ما يرام أبداً. وأحسست

بالأسف تجاه أحمد. وكان أسفاً جديداً، فقد كنت أعلم كم كان يعول على نجاح المسرحية. وسرنا صامتين إلى أن التفت إليّ زائراً بثقل.

«لا يمكنك أن تتصور قلة ذوق بعض الناس!» قال لي فجأة. «لم؟ ما الذي حدث؟»

«تعرف أن المسرحية قد نالت إعجاب الجمهور عموماً. غير أنه كانت هناك قلة حقيرة فعلاً.»

قال وراح يخبرني كيف أن ستة أو سبعة شبان من المشاهدين لم يكفوا عن إطلاق التعليقات الساخرة طوال عرض المسرحية. وأنه كلما كان الفنانين يظهرون على خشبة كان الشبان يصفرون ويهتفون بسخرية:

«حزروها! حزروها!»

«أما في النهاية، أي حينما تهتف أم سعد بابتها: إذا لم تناضل أنت وإخوانك الشبان من أمثالك فمن سيناضل ويحزّر فلسطين؟»

أتعرف بما ردّ أحد هؤلاء السفلة؟» سألني أحمد.

«ماذا؟» سألت، وكنت متشوقاً لسماع الإجابة.

«بيجبوا أكراد!» قال أحمد بصوت ملاء الحزن، «هل يمكنك أن تتصور مستوى العبثية التي بلغها البعض منا؟» لم أكن أتصور أيماً شيء في تلك اللحظة. كنت فقط أأغالب رغبة في الضحك ساخقة. وأحسن أحمد بما يدور في خلدي وهزّ رأسه بأسى.

ولم أتمالك نفسي في النهاية وانفجرت ضاحكاً، مردداً: «يجيبوا أكراد! يجيبوا أكراد!»

ونظر أحمد إليّ نظرة عتب، فقلت له وأنا لا أزال اضحك: «لقد قلت لك بأن قضيتنا قد تجاوزت طور الواقعية الرمزية، وإنها قد دخلت طور السورالية!»

«لعلك الله!» قال وقد انبسطت ملامحه قليلاً

«لماذا؟»

«لأنك عيئيّ مثلهم.» قال وقد أضاء وجهه ابتسامة مكر، وأردف بعد قليل: «وماذا عكّ وعن وكيل السفريات الذي احتال عليك؟ أظن أن هذه سورالية أيضاً؟»

«نعم سورالية. كل شيء أصبح سورالياً الآن!»

«يا لك من مغفل!» قال ضاحكاً بشماتة، «تضع ثقك بنصاّب لكي يوصلك إلى ألمانيا.»

وضحكنا سويّاً. وفكرت بما أننا قد بلغنا هذا الحد من المزاح

فلا بأس إذا ما أخبرته بحقيقة ما جرى لي في غضون الأيام القليلة الماضية. سرّ احمد في البداية. غير أنني ما إن أخبرته بأنني حملت به وأنني كنت على وشك كتابة قصيدة تحمل عنوان «قضية عادلة في مؤخرة صديقي أحمد» حتى زائلته ملامح الانشراح واستولت عليه نظرة صارمة.

«أنت مجنون» هتف بي غاضباً.

«وأنت نصاب مثل أبي شيفان»

بوغت بهذا الاتهام، وجعل ينظر إلي بنظرة امتزج فيها الاستغراب بالغضب.

«مثل أبي شيفان؟» صرخ ولم يعد في وسعه تمالك أعصابه، ولكنني فهيت وأنا أحسّ بأنم شديد أسقل حنكي.

«يلعن أبوك!» صرخت به والتقطت حجراً وقذفته به، إلا أنني لم أصبه. وحاولت التقاط حجر آخر فسارع إلى الفرار، ورحت أشيعة بالشتمات، ثم هتفت بأعلى صيوتي: «يجيبوا أكراد!» وانفجرت ضاحكاً.

وبعد قليل نهضت نافضاً الغبار عن ثيابي. وفكرت بأن اذهب إلى البيت، غير أنني عدلت عن الأمر وقررت للذهاب لرؤية دلال. واعتراني حزن مبالغ. وكيف يمكن لأي امرئ إلا يعتريه الحزن حينما يفكر بامرأة مثل دلال؟ وقلت لنفسي بأنني سأعرض عليها الزواج. سننزوج ونقيم في المعيم وننجب عشرة أولاد وسيموتون قتلصق صورهم على جدران البهوت ويكتب أسفل كل صورة «الشهيد البطل فلان الفلاني... ولد في كيت وكيت واستشهد وهو يتصدى للعدو الصهيوني».

بعد ذلك تأتي إسرائيل ثانية، تدمر المعيم وتذهب أختنا، فنموت ونترتاح من حياة الزفت هذه.

XIII

سرت باتجاه المعيم وكان المساء قد بدأ ينتشر. وبقيت أمشي إلى أن سمعت هتافاً صادراً من داخل المدرسة الابتدائية.

«وحوش.. وحوش..» بلغني صوت التلاميذ من الداخل.

وتسلقت سور المدرسة ونظرت فرايت صفين من الأشبال في منتصف الملعب. وكانوا واقفين وقفة تأهب عسكرية. بينما كان المدرب يقف أمامهم، هاتفاً بهم بين الحين والحين:

«جوعانين؟»

فيرنون عليه بصوت واحد: «وحوش»

فيرعود ويهتف بهم سائلاً:

«عطشانين؟»

فيردون بالصوت نفسه: «وحوش».

وتذكرت بأنني كدت أن أصير شبلًا في يوم من الأيام.

كنت أنسل من البيت وأذهب إلى معسكر الأشبال لكي أتدرب مع الأولاد في سني. وكان أبي قد نهاني عن الاقتراب منهم. وكان أبي لا يحب الفدائين ويعتبرهم معشر كسالى وعاطلين عن العمل.

ومرة ضبطني وأنا في المعسكر رأيته ينظر نحوي من خلف السياج، ولم يكن في وسعي الاختباء أو الهرب. تركت طابور الأشبال من دون كلمة، وسرت باتجاهه منكس الرأس وأنا أتصعب العقاب الذي ينتظرني.

حسبت بأنني حينما أصل إليه فإنه سيمسك بي من أذني ويجرني إلى البيت. وهناك سينهال عليّ ضرباً برأسته الخشنة اللقيلة معطراً إياي بأنني إذا ما تجرأت على فعل ذلك ثانية فإنها ستكون نهائي.

غير أنه لم يفعل.

حينما ندوت منه استدار ومشى أمامي، تبعته والخوف يملأ قلبي. ورحبنا نسير في شوارع المعيم متجهين إلى البيت. ومررنا بمحاذاة بائع بوظة، فما كان منه إلا أن توقف واشترى قرطاسين كبيرين. ناولني أحدهما وأشار إليّ بأن أقف في ظل البيت المجاور.

كان ذلك أكبر قرطاس بوظة قد حصلت عليه. ولم اصدق عيني. رحت ألحق البوظة مسترقاً النظر إليه. ورأيتة واقفاً هناك يلحق البوظة وينظر إلى البعيد. وحينما فرغنا اقترب مني وسألني بصوت ودود لم أعهد منه قبل ذلك اليوم: «أقريد أن تعود إلى أصحابك؟»

كدت أن أجيب بنعم. أردت أن أجري عائداً إلى المعسكر منتشياً بالسرور.

«لا» قلت له، «أريد أن أذهب معك إلى البيت».

أردت أن أرضيه. ونظر إليّ مبتسماً.

«وحوش.. وحوش..» سمعت الأشبال يهتفون.

وأحسست بالعطش.

أحسست بالعطش والجوع. وكدت أصرخ «ليتنى صرت شبلًا».

غير أنني وجدت نفسي أهتف:

«ليتنى أرحل عن هذا البلد»

المطر والاعترافات

موسيقى هادئة ومأتمية الآن في هذا الفضاء الليلي، في هذا الوقت الخريفي الموشح بالوداع والفقدان. في هذا الفضاء المأتمى أكتب افتتاحية النصِّ الوداعي لرحيلك بعد مائتين وعشرين يوماً.

لقد رحلت إذن من عالمنا ولن تعود أبداً لن تعود وأنا لا أصدق ذلك. وحين أتساءل كيف حدث الأمر على ذلك النحو الغادر والمفاجئ أسقط في هاوية التيه واللامعقول.

منذ رحيلك وأنا أحاول مجاهداً تطويع اللغة. وضعها في سياقها الموازي للصدمة.

إنني مواجه بهذا الاستعصاء، بهذا الظل الداخلي لقول الكلمات الموازية، أو المقاربة لرحيل القمر والدخول في المحاق.

ماذا تعني كلمات أو مفردات: منكوب أو مفجوع أو مدعى أو منكسر لا شيء. مفردات مستهلكة تقال في أي مناسبة الآخرون يعبرون امامها بقليل أو كثير من المشاركة المأساوية، ثم يعضون الى حياتهم وأيامهم التعمية والمنسية. في هذا الصمت الجنائزي وداخل فضاءات البحر لا شيء سوى الفراغ الذي كنت تملأه فيما مضى. يتسع بك ويضاء بالصخب والبهاء الجسدي والسخرية والغنى الروحي للحزين جراء فناء العالم وخرابه.

الطفولة الواعية قبل أوانها، والصرخة الاحتجاجية أبداً في مواجهة الانحدار العروعي ووحشية القبيلة الغريزية. الآن بعد رحيلك أعيد النظر في مفاهيم كثيرة، ربما كانت فيما مضى شبه بديهيات أو قناعات راسخة، الآن تبدو الحياة الانسانية كأنها مهزلة وجودية خالية من أي معنى سوى الصور والكلمات.

حين تمحى حياة إنسان من الوجود ما الذي يبقى؟ الذكرى. الحنين. الكلمات. الصور المعلقة على الجدران. الأحلام، المرارات الداخلية التي تفتك بغلاف الروح.

إذا رأيت الفتى السماوي مُسجى فوق سرير الغمام فلا توقظه
اسأل الصاعقة التي شلت المصخرة الى نصفين لا يلتحمان.

٢

إذا رأيت الفتى السماوي نائماً في الصمت الأبدي فلا تعكر
سكينته بالكلمات
اسكب على جبينه الوضاء دمعاً في لون اللؤلؤ. واكتم
الصرخة المدوية كالرعد في كهوف الروح

٣

وأنت تقبل الجبين البارد للفتى السماوي الممدد فوق حديد
المشرحة قل له همساً
انهض يا حبيبي فالبحر في انتظارك.

٤

الفتى السماوي الطالع كموشور من الضوء والأرج في عتمة
العالم لماذا هوى كنيزك؟

٥

تسألني من أنا يا حبيبي فأقول: حصاة على شطّ بحر. تقول
بغرارة الندى والعشب وأنا الموجة التي تغسلك لتبهى لامعاً
كالضوء.

٦

يا حبيبي العابر سهواً كرشاً صائد الموت بسهم فانتشى

٧

إذا رأيت المخني الجوّال حاملاً فيثارته، انفسح له مجالاً في
الدروب لينشد أغنية الوداع للزمن الأفل
المغني الجوّال في عجلة من أمره. لأن الوقت ضيق لا يتسع
له.

تقول الأغنية بأن الرجال الأنقياء يولدون مصادفة في الزمان
الخطأ، ويرحلون كومة في الفجر، كنقطة دم، ثم يومضون
في الليل كشهاب على عتبات البحر.

* كاتب وروائي من سوريا

الآهات، الاسترجاع الماضي، حبوب أو حقنات للتهدئة في أوقات الشقاء النفسي والروحي، بعد تشظي الأعماق وتناثرها.

ما عاد هناك من سلام روحي ولا توازن.. هو الموت. المستبد. الفيروس الوجودي الساكن في الخلايا، واللامرئي، المتربص هناك في الزاوية المنسية والمظلمة من العالم.

الغدر والاعتقال لما هو جميل وعذب وطفولي، يأتيك في المفلة ليقول لك: حياتك لا معنى لها. ويريق وجودك وأمالك ومستقبلك هُراء وسراب.

وأنا أكتب هذا النصّ عنك أنوهم أنني أحبك بالكلمات، وفي الآن نفسه ربما كنت أظهر لأزيح هذا الكمد الداخلي المثل لحياتي اليومية وقد تحوّلت إلى كوابيس وعزوف اجتماعي عن البشر. إلى عزلة شبه كهفية عاجزاً عن التلاؤم مع المحيط الخارجي.

لا أعرف بدقة ووعي موضوعي ما هي الحقيقة في الأمر. وما أعرفه أنني أسير حالة- صدمة، غير عقلانية ضريت أساسات كانت ارتكازية فيما مضى، توجه بوصلة حياتي، وتحدّ لي الأفق الذي أسير نحوه في هذا العالم. في هذا النصّ- المرعبة لست راغباً في انتشار حزني خارج ذاتي. للأخريين أحزانهم بما يكفي ويفيض. لكنني راغب ومهتم بطرح الأسئلة حول الكثير من المفاهيم حول الحياة والموت، والوجود والعدم، والمعنى واللامعنى، والعبث وجدوى الاستمرار، في عالم يحكمه الموت في نهاية المطاف.

إذا استعدت أربعين عاماً إلى الوراء يخيل إلي أنني أستطيع الجواب على كثير من هذه الأسئلة. لكنني الآن أبود شبه جاهل، أو فاقداً لذاكرة قديمة تاهت في عالم من الضباب.

لقد شاهدت الموت الخارجي وأدركته، لكن الموت الداخلي- موتك، غير مدرك. إنه موت الخلية الحية- موتي.

هل في الأمر مبالغة؟

أجل. إنها صدمة الروح. وكى أتعرف: شيء ما حيّ ويانع في شجرة حياتي، مات. ولأعترف أكثر في بوجي: أنا ما عدت سوياً كما كنت في غابر الزمن. اختلال في العالم-

عالمي صدمته صاعقة في لحظة غدر. وأنا أتأمل صورتك على الجدار، ببجبهتك الساطعة وعينيك الحزنتين، وأنت تحتضن طفلك، أتمنى لو أنك لم تولد.

لم تولد لتموت؟

الآن أفكر كم كنت مخطئاً في قدومك إلى الوجود، والآن أشعر بالذنب جرّاء هذه الخطيئة، هذه اللعنة التي ندفع ثمنها: الحياة. هذه الورطة الأسرية.

هل الحياة هي النعمة أم الجحيم؟

وهل نحن ضحايا منذورون لموت في النهاية؟

أندد أطفالنا للحياة أم للموت؟

ولماذا يموت الأبرياء في العالم؟

لا أحد يستطيع الإجابة على الأسئلة المستعصية. لا الوهم ولا الفلسفة، ولا العمل ولا العقل ولا الميتافيزيقيا الماورائية.

يجدو العالم والحياة مجرّة من العبث واللامعقول، والإنسان في الحياة لا يختلف عن حشرة في هذا الكون. هذا ما أشعر به الآن.

إنشأ مرميون أو مقدّسون في عالم المصادفات والمفاجآت اللاعقلانية.

ثمة وحش لا مرئي ينتظرك في الزاوية المغفلة اسمه: الموت. مرتدياً ثوب الغدر أو الاعتقال أو الحرب يقول لك: ها قد أتيتك أخيراً على حين غرة!

في وقت كنت فيه غافلاً، أو تائهاً في صحراء النسيان، أو سادراً في وهم الطمأنينة اخترقني هذا البرق الخاطف في صباح ربيعي. لا أدري من أي سماء تومج فأغشى العينين والمقلب ليرومني خارج الزمن، محوّلًا المعالم إلى مساحة من اهتزازات والاضطراب والشظايا.

الآن عليّ أن أتأمل نفسي في مرآة الفداحة. أتفحص كوامني ومدى التماسك والزهران على السقوط.

أشعر كأنني في مواجهة جدار عاجز عن خدشه، من الصعب إن لم يكن من الاستحالة العودة إلى الزمن الذي سبق الحدث. الفوضى ضربت الأشياء والعالم. وما كان في غابر الوقت ما عاد في هذا الوقت. الوقت الأسود والعدمي. هل العالم والأشياء هي هكذا في أصلها منذ

بداية التكوين؟ أم أننا مخدوعون ونحن نعيد صياغتها
الى ما نرغب أن تكون؟

وهل الحياة هشة منذ الولادة ونحن لا ندرك ذلك عبر
فرحنا بانبثاق البراعم والنطق بالوجود في المهد؟ أم أن
الخدعة تكمن في محاولة صهر الصلابة الهشة لتكون
الحياة ناعمة وقوية ومضادة للعطب؟

حين حملتك بين ذراعي وفقدتك في الفضاء وأنت في
عامك الأول صرخت أمك: أيها المجنون! قلبه كالبرعم.

كنت تضحك منشئاً في ربح الفضاء.

وحين سقيتك النبيذ الأحمر وأنت في العالم الثاني
وتلمظمت لمعة اللذيق قلت في نفسي: أنت طفل الينابيع
والكروم.

ويوم عمدتك بملح وموج البحر تأخيت مع الأعماق.
تحولت الى دلفين أو سمكة صار البحر قبلك. وهكذا
جرحتك في الفتوة، فيما بعد، السمكة السمية «الراي» أو
ما نسميها «الترسية»، فتظهرت لمدة أسبوعين في حمى
الأم.

سمكة الراي كانت في رأس حرية الصيد وأنت تضغط على
الرسغ: آآآآني، لكنني اصطدتها. قلت ذلك وأنت تعبر
باتجاه مخيم البحر.

أحملك كما في الطفولة، بين ذراعي من المشرحة، عالهاً
كمن يحمل شهاباً. أعبر المنحدرات نحو مساقط المياه في
الجبال البعيدة. بعيداً نحو شلالات الينابيع. أو سدك على
صخرة بيضاء والشلالات تطهر جسدك. أدلكك وأمسح
وجهك وصدرك وقدميك. ضوء القمر يتلألأ فوق الوديان
ومنحدرات المياه الصخرية فوق الحصى الأبيض
والرمادي. أقطع أغصان الغار ذات الرائحة العطرة
والمنعشة وأفرج جسدك العاري لتنتعش وتحيا. هذه
روائح صباك أيام كنت مزدهراً مندفعا كالعاصفة،
مفعماً بالنشوة وحب الفتيات ورائحة الفرى.

كنت تصطبغ بالرغبة والتوق والأمل ورعشة الحياة في
الخلايا والدم. أيام كانت الأرض صلبة تحت قدميك وأنت
تعبر البراري والوديان، ومعك بندقية الصيد والكلاب
التي أحببت: لاسي، فيديل، ريتي.

الزمان الغض، المضاء بشموس الغبطة والفرح الداخلي. الزمان
المفعم بوهج الظلوف، ما قبل إدراك الخديعة وبغثة الصدمة.

ها هي رائحة الأعشاب والغار تسمع جسدك عبر سقسقة
الينابيع المنحدرة من الجبال.

هل تسمع أغاني الطيور التي تحب وهي تنشد لك نشيد
طقوس الوداع الأخير: الكروانات، الكنارات، طيور
السمان، والحجل والشحارير، النوارس، والحساسين،
والقزبات والخطاطيف، الصقور التي أطلقت سراحها في
الفضاء من شرفة البيت تحوم فوق جثمانك المسجى على
الصخرة البيضاء. جوقة موسيقية. احتفال تأبيني
للمغني الجوال، للطفل السماوي الممدد عارياً فوق
الخصى الأبيض تحت السحب المائية للمنحدرات.

الكون الحزين يودعك. فرحة هي الطيور بمغادرتك عالم
البشر. العالم الذي لا يستحقك. عالم الغبار والقتلة
والحماقات، والقرني الى مسوخية ما قبل الحيوان. هل
كانت أغاني الطيور تعبر بلغتها عن رغبتها في اختطافك
الى الفضاءات النقية لتكون واحداً من قبلتها، بعيداً عن
الأرض الموبوءة بالانسان الذي تحول الى وحش، قاتل
للطيور والبشر، معيداً سيرة أجداده القدامى منذ قاهيل
وهايل حتى الآن؟

ناتم هناك على التخوم الأدبية، وروحك تعلو في الضياء
الأثيري، طائراً أو سمكة أو سحابة أو لحناً في موسيقى.
لقد غادرت المهزلة الكونية للعبور البشري فوق سطح
الأرض.

في الزمان الحلمى، كما في رؤيا سريالية، سأحملك على
محفة من الغار والريحان، بعد تطهيرك بمياه الوديان،
من مصبات الأنهار والمنحدرات الصخرية باتجاه البحر.
سيسألني العابرون: إلى أين؟

في السماء نجمة أهتدي بها. أعرفها: الزهرة. أنت أشرت
إليها عن سطح البيت ذات غسق وهي الآن فوق البحر،
تضئ بهلمعائها المميز عن بقية الكواكب. كانت العرب
تعبدنها في قديم الأزمنة، وهي تشير الى المرقد والمغيب
فوق أفق البحر في أواخر المساءات. أحملك نحوها
لتحميك وتغليك بنورها الأسطوري لتدخل في ذراتها
وخلودها الضوئي.

قبل هذا الاحتفال الأخير سأطوف بك حول كعبة
الصيادين التي تحب، جزيرة النمل، حيث نقيم حفلة
الوداع للصياد الراحل.

يسألني العابرون أو أسأل نفسي: هل محاولة استعادة نبض الحياة الماضية يخفف من وطأة صدمة الموت؟ لا أعرف شيئاً.

اتقاء للشمس ننصب خيمة قماشية فوق الصخور المسننة في فسحة ملحية. في البرك البلاستيكي الأزرق، الذي جنت به من الرياض من أجل الرحلات، يوجد الطعام والمشروبات والفواكه والخضروات والثلج.

ستغسل في البحر بمنظارك المائي ومسدس صيد السمك الذي أتيتك به من نيقوسيا، تذكاراً استثنائياً، قادراً على إصابة سمكة متوسطة الحجم من مسافة عشرين متراً بدقة لا تخطئ.

أقف على حافة الصخور الغربية للدورات العميقة ومعى، كما في الأزمنة الماضية، قصبة الصيد. متعة بحرية فائقة العذوبة، احتفالات الصيد.

طيوف تلوح على الشاشة في لحظة العبور من الموت إلى الحياة. لكن الحياة والموت توأمان أحدهما اسمه الضوء والآخر العتم. هل هما: النهار والليل؟ أم هما قابيل وهابيل؟

يا للثنائية المقلقة والشيطانية التي تضرب جدار العقل! مع بداية الغروب سيأتي الأصدقاء لنقيم احتفال المساء الوداعي الأخير. يأتون على الزوارق الخشبية والفليينية والمطاطية، ومعهم الحطب والمشروبات واللحوم والخضار، ويطانيات النوم والحصر القشبية، وأدوات الشاي والقهوة والمشي والسماور الروسي.

الأصدقاء الذين سيحملون نعشك بعد عامين، وهم يودعونك بالعبرات والحسرة، بينما أصوات التكبير تدوي: لا إله إلا الله. سبحان من قهر عباده بالموت. وأنا المهتم أسير وراء خيمة العتش صارخاً في فضاء الموت الأضخم: ما زال الوقت باكراً يا حبيبي. ما زال أيها الموت لماذا تأخذ البريء وتترك الشرير لماذا تخليت عن الفتى السماوي وهو في شرخ الشباب؟

في ذلك المساء الربيعي الأخير سنلتقم تحت الخيمة وخارجها. نشغل النيران في فجوات الصخور اتقاء للريح، ونبدأ الاحتفال في لحظة بزوغ القمر فوق الهضاب الشرقية.

كنت منتشياً داخل هذا التطهر البحري، عيناك

المحرورتان دائماً كانتا تلمعان تحت وهج النار وأنت تصور المشهد بكاميرا الفيديو حدث لم يحدث أبداً. بدا في المخيلة حتماً لا ينسى في تلك الليلة حين صرخ غسان من أعلى صخرة في الجزيرة: وافد. أعط الكاميرا لسليمان وبعده يلتقط لنا صورة مع القمر والضوء ونحن نرقص ونطير حتى حدود السماء.

كان ضوء القمر أنقى من لمعان الماس فوق سطح البحر المتلألئ. كقبيلة من الفجر الرحّل كنا في ذلك المساء. البعض منهمك ببشر السمك، خاصة أفعى البحر «الجرمبية» التي اصطدتها، وآخرون يشكّون اللحم، ومن تبقى يقطعون الحطب أو يصبون كؤوس العرق أو يقذفون بأجسادهم في البحر، بهنما إبريق المتني يغلي على السماور الروسي. من الذي يتذكر الآن ما حدث في تلك الليلة الخيالية التي تواصلت حتى الفجر؟

النكات البهيمية التي رويتها. وقائع زمان الدراسة والفتيات المشتهيات، والشرد عن الدروس وأنت تخيل عريهن في لحظة شبق جهنمية.

كم من الأسرار والفضائح يبع بها في تلك الليلة حين فتحت الخصرة الأبواب والسدود المغلقة. الضحكات المجنونة والصرخات.. كنا في فضاء الحرية اللا حدود له. في جزيرة معزولة، نحن كنا أيضاً منسيين في غفلة الزمن. في غفلة الموت الذي سيخطفك منا، فيما بعد. حين بدأ النعاس يتسلل إلى العيون كان القمر ينتصف السماء وينير الجزيرة.

انتحينا زاوية في الغرب واستندنا إلى جدار صخرة. كان معنا كأسان من العرق وعلبة تبغ. في محيط العزلة وأماننا البحر رويت لي بعض الأحزان والمتاعب. اندعام في التلاؤم مع الحياة والإحساس باللاجئ، وتغامة الرحيل، وخصوصتك مع مدير المستوصف الذي أدرك وهضم حقوقك واستعدى عليك السلطات. كنت مجموعاً وراغباً في الشئ من ذلك الخزير الذي علا صوته استفزازاً: الكبرياء والكرامة فوق كل شيء. قلت لي الآخرون كانوا أذنية أمامه. أنا قلت له: اسمع أنا أعلى من سطوتك ومالك. أنت وهذه البلاد التي تؤويك كدخيل ومستثمر ومدعوم من السلطة لا شيء. غبار أو عقب

سيكارة، ترمى في البحر.

كنت هكذا: صعقة جنون أو احتجاجاً كونياً جاء في غير زمانه. هل ولدت خطأ في الزمن الخطأ؟ كنت وريفاً لأبوين لم يأثفا ولم يتواشجا أبداً. وريث خصومة أبدية، خاطئة، المصادفة العمياء التي يصطدم فيها شخصان في ظلمات العالم. في مراهقة الحياة حين يكون الوعي مركزاً في الشبق والمراهقة والنسيان ولعبة الجسد.

هكذا انتفضت إلى موتك داخل هذه التيارات اللاواعية دون وداع.

مرة أخرى نفتح السجل العائلي الموشى بأشواق التناقض والجنون. سجل لا يستحق شهادة شرف أو نبل، كما عبرت، والذي ظلّ كالخطة سوداء في الأعماق.

ستتناثر تلك الأسرة عبر الزمن وتدخل فضاءات شقائنا، كما شجرة اقتلعت من جذورها، وهامت أغصانها على سطح الأرض تحت هبوب الأعاصير. كم كنت حزناً في تلك الليلة الخيالية، لكنها الأكثر حقيقية في بعدها الرمزي والإجرائي.

كنت مروراً، وفي ثنائيا وجهك ملامح مَقَت للحياة التي عبرها البيت، البيت الذي ستسميه «بيت الأشباح» بيت الأسرة الذي سيتحول فيما بعد إلى ما يشبه خرابة مهجورة، أو كهفاً على مطلات الوديان، لا تسكنه سوى الظلمات والظلال، وأنين الأم والجدّة داخل عزلتهما الجائفة، تحت كتمان الصرخات المصمتة، وصور الأبناء المهاجرين، المعلقة على الجدران التي كشطها الإهمال وتقاويم الزمن المنسي.

- أنت السبب في ذلك الخراب الذي حدث. ما الذي جنيناه نحن الأبناء كي تفعلوا بنا هكذا. كي تورثونا المرارة والكراهية والنذير. بين الحق والغضب تقول لي.

حاولت أن أكون عادلاً وأنا في قفص الاتهام الجنائي. اعترف بأخطائي في محاولة توازن عادل مع أخطاء الأم. قلت للمرة المليون بأننا اصطدنا خطأ في زمن المراهقة عبر عاطفة جامحة ورعناها أسمىناها حباً. كنا في العشرين من العمر، سن ما قبل الرشد والوعي العقلي بالعالم حولنا. سمّها حالة عمى وأثنائية مفرطة في الشهوة والرومانس.

فيما بعد بدا الأمر نوعاً من الاغتيال، حين تحوّلت أو

انحرفت تلك العاطفة الشهوية نحو الكراهية والتنافر لتودي بنا إلى الهجر.

اعترف لك في هذه العزلة البحرية بأنني مسؤول عما جرى، كما هي أيضاً، وكنتم ضحايا. ونحن نستحق المحاكمة العائلية جرّاء الشتات والتمزق النفسي والألم الروحي الذي حدث لكم.

- لقد تركتنا وحيدين في عالم لا يختلف عن عالم الغاب وهاجرت. تقول.

ثم تواصل اتهامك: نجوت بنفسك وتركت العباء على الأم والجدّة. غيابك تركنا يتألم ويلال جدار يحميننا. في ذلك الزمن الأسود والقاسي، والمغيت، زمن التنافر والكراهية والغيرة والأنانية، والاتهامات البغيضة المفيضة على البيت، بدا صعباً شرح وتحليل الحالة التي وصلنا إليها، أمك وأنا. كنتم صفاراً في عمر الحملان والأرانب البيضاء آن تنامي في الجحيم بيننا. وكان علي اختيار طريق الهجرة اجتناباً لارتكاب حماقة أكثر إيذاءً وجرحاً.

كنت مشوشاً ومضطرباً، غير قادر على التحكم بتوافري الداخلي، وبلا مبالاة أتذكر الآن أنني قريب جداً من بوابات الجنون أو الصرع.

وفي ذلك الزمن المعبأ بالكراهية والمقت والاضطهاد السياسي الذي طائني إثر خروجي وطردني من الحزب، كان عليّ الخروج من العائلة والوطن والمرأة والسلام الروحي، كي أنجو، وحتى لا أنتحر.

- نجوت وبقينا نحن في المهالك. تقول بأسى من كنت تشير إلى الأنانية، والاختيار الذاتي لرحيلي عن البيت في ذلك الغريف الجحيمي إلى الجزائر. أنت تعرف أنهم، بعد ثمانية عشر عاماً من المهالك والحرائق، واختبارات الموت التي تعرضت لها، فصلوني لا لسبب سوى لنزاهتي وجراتي في قول الحقيقة وتشريح جفّة الفساد الداخلي وتنام يروح الاستبداد واضطهاد الرأي، هذه القذارات التي يعومون فيها كالضفادع ذات الروائح الكريهة والتي ستتناهى في قادم الأزمنة لتصل إلى الأقصى: دمار الوطن والإنسان.

سقول: في غيابك عشنا الرعب والفزع في بيت الأشباح في ماكوندو- حصين البحر، هذه القرية الملونة، غريبة الأطوار، ذات المزاج المتبدل كالطقس، حيث لا تكاد

تعرف من يحبك ومن يكرهك، مزاجها كمزاج البحر تحت مدّ القمر وجزئه.

أكثر من مرة داهم الأمن البيت في الليالي ليسألوا عنك. كانوا يرمون الرعب في قلوبنا نحن الصغار كان المخبرون في القرية يشيرون نحونا في تقاريرهم، ونحن لا حول لنا، وأنت لست هنا. أولاد رجل مطارد ومعار للسلطة. أمي كانت تتصدى لهم وتقول بجرأتها المعروفة: أيها الأوغاد أنتم طردتموه من بلاده وتركتم أولاده يتامى. ابحتوا عنه حيث تعرفون أين هو.

لا جدال بأنها أم تحب أبناءها، وتقديهم بدمها، وتدافع عن رجلها في الشائد. أعترف بأنها طوقتكم وحمتكم تحت جناحيها هي وجدتكم الطيبة، في غيابي لكننا هي وأنا لم نكن زوجين سعيدين. لعلها وجدت في الحياة لتكون زوجة لرجل آخر، وأنا لا أصلح ربما للزواج لا منها ولا من أية امرأة أخرى في العالم.

رجل حر، طليق كالطير، معاد للأعراف وفي أعماقه عزلة الذنب، بهينه وبين الجنون ألفة، يتأخى مع الوحش والطبيعة والبحر، والزمان اللامرئي والأحلام، هذا الرجل يولد بلا رغبة منه، ويتزوج مصادفة كأعمى، ثم ينجب ويئس ويتسحرج في تيه العالم، يحلم بلا أمل، ثم بفتة تقتله الحشرات عليك أيها الفتى السماوي.

في ذلك الزمن كنت مفتشاً مع نفسي ومع الأسرة ومع العالم المحيط بي. كنت معزولاً ومنفرداً بي، مرمى على طوف في محيط من المياه، ولا بوصلة.

لا أدري أي شيطان أو ملاك كان يوحى لي بأن الصدوع الداخلية في حياتي تتوازي أو تتماهى مع صدوع الوطن، والبلد العيس الذي سقطت سهواً فيه ذات ليلة فلكية خاطئة. ربما كنت مغالياً أو واهماً في محاولة نسج خيوط التماثل أو التداخل أو التشابك بين الذات والموضوع، حين تحدثنا عما جرى لك في الرياض وما جرى لي في عنابة ونيقوسيا وميروت، من صدوع وصدمات تخلخل الشرط الإنساني، وتنحدر به إلى المرتبة الحيوانية جرّاء فقدان قيم العدالة والحرية والأخلاق والنزاهة للبعيدة عن الأهواء الذاتية.

- وجودنا في العالم ورطة لعينة، لا خلاص لها سوى العدم. أجدنا قال جزءاً من العبارة، والآخر أنماها، حين

بدأت الشمس تلوح من المشرق.

لا أحد ممّا كان صالحاً للحياة في هذا العالم الفاسد والمنحط إحساس مضمّر، ربما كان كامناً في الأعماق: أي هذيان سريالي، شهوي، قذف بي إلى هذه المتهاة الكلبية! كلانا في الشرك. كنّا نخط ونحن ندمى مع كل حركة. ما كنت راغباً في تسوية ما جرى في هذه المحكمة البحرية، ذلك لأنني أتحمل قسطاً كبيراً من التناثر العائلي بعد الهجرة، ثم بعد المنفى الذي فصلنا قسراً حين كان اسمي على اللوائح السوداء، ممنوعاً من الدخول الى وطني على مدى عشر سنوات.

ستقول وأنت على صواب، ولكن نحن أطفالك ما نهبنا ونحن نعيش تحت المداهمات الأمنية بشكل دائم بلا أب؟ هي ضريبة السياسة - المحرقة إذن!

تداخلت السياسة في ذلك الزمن مع التناثر والاختلاف بين الأب والأم، وكنتم الضحايا. كنّا جميعاً ضحايا شبه مجانين في عالم مضطرب ومخرب ومنشور بالفساد وجنون المزاج والأهواء، واللامنطق.

- لكنك هجرتنا وتبعته أهواءك الذاتية والسياسية، تركتنا في مهبط الغدر واللؤم. كنا وحيدين والريش ما زال زغباً فوق أجسادنا.

حين جاء زمن العودة واللقاء والتكفير، ومحاولة ترميم الخراب القديم، جاء معه موتك المباغت مكرساً للاعدالة في الكون وعيشية الوجود، وسيزيفية الصخرة التي تتهاوى نحوي كلما حاولت رفعها نحو القمة.

إذ استيقظ من حلمي الكابوسي يتوارى العالم الجميل الصاحب، والمضيء بالشمس والبحر، ليدخل مكان في الغياب والظلمات.

- موتك كان موتنا جميعاً. موتنا الروحي.

أخوك الوحيد، وأختك المهاجرتان، وزوجتك وولداك، وأهلك، وطفلا أخيك ورد ويمام. هذه الأطياف تطوف حول نكراك وروحك الهائمة وصورك المعلقة على الجدران، حيث الآن مرتمس ومجسد حضورك في الحركة والصوت والصورة والأغاني، على شاشة الروح وفي مرامي الدمع.

* هذا النص جزء من كتاب (الأحزان) الذي أنجزه الكاتب الشهير حيدر حيدر، إثر حدث الغياب الفاجعي المبكر والمباغت لابنه واند حيدر.

(١)

تسترجع الغرفة أخيراً نفسها أمامه، ها هو يهبط في مظلة شديدة اللبوة حتى تلامس قدماه سطح الفراش الناعم. تلتقط عيناها الفوضى المتمثلة بقطع الملابس المتناثرة على السجادة والسريـر، وعند الجدار المقابل له كانت تجلس بروب النوم الزهري، أمام طاولة الزينة، منشغلة في إزالة طبقات الماكياج السمكة عن وجهها، وإلى جانبها استلقت باروكة الشعر الأشقر. جاء صوتها غريباً عنه: «تقدر أن تجلب (وثام) من المدرسة؟» «بالأكيد..»

وبدلاً من النهوض، غطي رأسه تحت اللحاف، وراح أنفه يبحث عن عطر نسائي غادره تواءً بينما مضت ذاكرته تسترجع عيشاً تفاصيل الصباح. كان يشاهد أنذاته خيطاً سراًبياً يتنقل أمامه بين حركتين متناوبتين: الانطفاء والاشتعال؛ الظهور والاختفاء.

(٢)

قبل أن تلتقط أنذاته رنين الجرس تسربت إليه رائحة عطر نسائي غامض، جعلته يخرج رأسه من تحت اللحاف، ويستغرق في استكشافها متلذذاً. سمع صرير المفتاح الدائر في قفل الباب الخارجي فتصاعدت نبضات قلبه.

لا بد أنها لوسي، فالرسالة التي استلمها على هاتفه الجوال مساء أمس تكشف عن هويتها، بالرغم من توقيعها باسم فرنسي مثير: شانتال. «هل ستعمل زوجتك غداً؟» ولم يحتج إلى أكثر من دقيقة ليجييبها، فنوال كانت في فراشها، وليس مستبعداً أنها غفت الآن.

«نعم.»

«متى ستعود؟»

«حوالي الثانية.»

* كاتب من العراق يقيم في إنجلترا

أصابه هلع وهو ينصت إلى ضربات الكعبين الثاقبين أثناء عبور لوسي مدخل الشقة، إذ لم يمش على خروج زوجته من البيت سوى دقائق، ولم تزل آثار عطرها مبثوثة في الفراش، فكان الجارة الفاتنة كانت تراقبها من النافذة. توقع انفتاح الباب على مصراعيه في أي لحظة لتظهر أمامه مرتدية كعادتها بنظون جينز وجزمة، وعلى رأسها بوريه فرنسية ذات لون فاقع. بدلاً من ذلك حل صمت مفاجئ في المكان، منحه فرصة لالتقاط أنفاسه، والنهوض من سريره.

لم تنشأ علاقته بالجارة الشابة التي تسكن بالضبط فوق شقته إلا بفضل نوال، فحالما منحتها البلدية إياها، راحت زوجته تتودد لكل ساكني المبنى عند التقائهما بهم صدفةً. ولم يمش سوى وقت قصير حتى بدأ يشاهد بعض النساء يترددن إلى بيته. تصبح نوال بإصرار حينما يعبر عن استيائه: «هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكنك أن تتعلم الإنجليزية بها.»

كان رد فعل الجيران تجاه إغواء نوال لهم مختلفاً، فهناك من تحصن أكثر فأكثر من تقربها، وحالما كانوا يشاهدونها يمشون في خطى سريعة وهم يرددون بابتسامة مصطنعة «إنه جو لطيف اليوم، أليس كذلك؟» لكن شعبيتها كانت كبيرة بين الآخرين، خصوصاً بين الأمهات العازيات وكبار السن الوحيديين.

تسربت إلى سمعه طليقة صحون في المطبخ. لا بد أن لوسي تعد لها كأساً من القهوة الأيرلندية ولا بد أنها ستجلب كعادتها واحداً له. تقول له كلما التقيا: «أفضل مكان أشربها فيه سريـر.» وحينما سألها ذات مرة إن كانت تتناولها مع جون أيضاً في الفراش، صممت لحظة: «حينما نلتقي فكر في فقط فأنا لا أفكر إلا بك..» لكنه لم يتمكن من تحقيق ذلك

«سمعه ضعيف جدا»

ومئذ ذلك الوقت دخل «أدي» صديق سوزان الجديد حين تفكيره، وراح يتابع قدومه المتعثر إلى البناية، حاملا أحيانا باقة ورد في يد وفي اليد الأخرى عصا.

ارتفع صوت المسجل من غرفة الجلوس، صادحا بأغان رومانسية شهيرة. تنتمي إلى عصور بعيدة لا يعرف عنها شيئا. كانت لوسي حريصة على تعريفه بأسماء المغنيين الذين لم يسمع عنهم أي شيء من قبل: فرانك سيناترا، ألا فيتزرالد، جيم ريفز. بل كتبت له كلمات الأغاني. تقول ضاحكة «عليك أن تحفظها وتغنيها لي».

لكن ذاكرته هربت من تلك اللحظة لتنتقل إلى لحظة أخرى: ها هو صدى الأغاني نفسه يتسرب من السقف، من وقت لآخر يعود إلى ما قبل ثلاثة أيام، حينما حضر جون إلى بيت لوسي، ولا بد أنها وضعت الكاسيت نفسه بعد تناولهما العشاء: إنهما الآن يرقصان ككائنات تلامسا للثق، مخلصين تماما لسحر اللحظة: يلا ماض أو مستقبل يشدهما. يصيح السمع أكثر فأكثر، تتحرك أقدامهما على إيقاع الموسيقى البطيء، ولا بد أن الأضواء كانت خافتة وذراعاها التفتتا حول ظهرها، في وقت تشابكت أصابع يديها ببعضها وراء رقبته.

استلقى على السرير، ومن خلف عينيه المغمضتين برزت ملامح وجهه غريبة عليه. كأن قناعا تلبسه شبيها بوجه جون. قالت له نوال ليلة السبت الماضي في الفراش: «أنت متوتر جدا اليوم. هل هناك سبب لذلك؟» دمد متهربا من السؤال وهو يدير ظهره إليها: «أبدا. كل شيء على ما يرام». قالت ضاحكة: «أنا أعرف سبب انزعاجك. حممت ونام اليوم بدون أن أحملك.» صاح محتجا: «أنا مرتاح تماما. إنها أوهامك فقط.» ولم تمض سوى دقائق حتى انقطع صوتها تاركة إياه لهواجسه. ظلت عيناه مفتوحتين في العتمة المطبقة بينما راحت أذناه تتسللان بدأب إلى السقف. في لحظة مجهولة، جاءت صرخة نساتية مختنقة بعد أن

يوما. فصديقها يحضر معها حتى في أكثر اللحظات حميمة.

قبل تعرفه إليها أثار انتباهه أولا قدوم جون شبه المنتظم في عطلة نهاية الأسبوع إليها. ويوجد طفل معها، ظن في البدء أن الأباء لا يعيشون مع أسرهم هنا، لكن بفضل المعلومات التي ظلت نوال تنقلها له عن «صديقاتها» توصل إلى حقيقة ظل يشك بصحتها حينما كان في بلده: يمكن للنساء هنا أن يصبحن أمهات بدون زواج.

يتابع من النافذة المحظوظ جون قبل مغادرته المنطقة، وإلى جنبه تقف لوسي وطفلتها. «أراك حبيبتي في الأسبوع المقبل»، ثم تطلب الأم من صغيرتها «قولي باي» قبل أن يحرك صديقها سيارته ويمضي إلى شؤونه الأخرى.

أصبحت ليلتا الجمعة والسبت مصدر توتر وتشويق. فبدون إرادته كانت أذناه تستيقظان بعد منتصف الليل لتتأبعا أي نائمة تصدر من السقف، متجاهلتين في الوقت نفسه أنفاس نوال الثقيلة. أحيانا تخترق عينه الثالثة العازل الفاصل بين الغرفتين لتحلق فوق جسدي لوسي وجون فتنتقل ما يدور بينهما بجنادية مطلقة. ثم تحضر إليه صورة جون مودعا صديقه، خفيفا مملما جاء، «أراك حبيبتي...»

بالعكس من جون يجد هو نفسه مقيدا إلى نوال، ففي أعماقه تتعايش عاطفتان متناقضتان تجاهها: حينما تنفخ عن البيت طويلا ينتابه شعور بالوحشة والانقباض وحينما تحضر يسكنه شعور بالملل والرغبة بالفرار. كأنها أصبحت له في آن سجنًا وأصرة بالعالم الخارجي. ماذا سيعني كل هؤلاء الجيران له بدونها؟

«هل تعرف أن سوزان أصبح عندها بوي فرييند؟» تخبره بطريقة محذرة للفضول.

«في هذا العمر؟»

«نعم، لكننا نقول إنها تشعر بالحرج معه أمام أحمادها.»

«لماذا؟»

تفتت عبر الاسمنت والفولاذ والحجر إلى همس مسحوق، ففجرت في أنفاسه غصة عميقة.

ارتفع صوتها مناغيا من الحجرة الأخرى: «هازم، كم أون، وير آر يو» وحينما كررت جملتها ثانية بنبرة أقوى حاول أن يرفع جسده من السرير لكن بدون جدوى. تسرب إليه خدر معاكس تماما في قوته للرغبة المتأججة في أنفاسه. راح يردد كلمات متقطعة بإنجليزية متعثرة: «انتظري قليلا، أنا في طريقك إليك». لكن صوت لوسي ظل يتردد بنبرة متفجئة لصوحة: «كم أون، هازم... كم أون».

التفت إلى ساعة التنبيه الموضوعة فوق الكومودينو. كانت الدقائق تثب فوق سطحها بخفة متناهية. تسرب إليه شعور بالاضطراب جعله أكثر عجزا عن الحركة. لم تبق أمامه سوى ساعة قبل عودة نوال. ولا بد أن عليه إخبار الجارة المتلهفة إلى ظهوره بهذه الحقيقة.

جاءته ثلاث طرقات خافتة على الباب، ومن ورائه تسرب صوتها عذبا:

«هل يمكنني الدخول؟»

«تفضلتي».

تمسكه دوار وهو يراقب انفتاح الباب ببطء. كان الضوء المتسع خلفها يجعله عاجزا أكثر فأكثر عن تعيين ملامحها من موقعه، حيث غطت الستارة الزرقاء نافذة الحجرة تماما. تفككت الأشياء حوله إلى كسر عائمة في فضاء دوار. انعكست فوق سطح المرأة المصققة بواجهة خزانة الملابس شرارة ضوء، للحظة واحدة، مكنته من مشاهدة صورته، لكنها اختفت وحلت محلها صورة جون. أغمض عينيه.

غمره صوت المطر الناعم الرتيب القادم من وراء النافذة متناوبا مع أصوات نسائية قادمة من أزمنة أخرى. اكتشف في تلك اللحظة أن أذنيه تمكن من الوصول إلى شقق أخرى، مخترقتين قوانين الطبيعة. ما هو يلتقط شهقات الحب واحدة واحدة. وحينما فتح عينيه تفككت صورة لوسي أثناء اقترابها من السرير إلى صور أخرى. إنه الآن محاصر بفنيتات المبنى جَمِيعا.

(٣)

لا بد أنه غفا قليلا. بدت الغرفة هذه المرة أمامه شديدة الترتيب. كان كل شيء في مكانه. ولم يبق أي أثر لجارته، بينما تشبع الهواء برائحة الحبق الأليفة. تلمس استلقاء نوال بجانبه. ومن دون الالتفات إليها رآها تمعن النظر إليه. شعر بالضيق. كان في تلك اللحظات يراها وكأنها معلقة بين السماء والأرض. لكنه بدلا من مد يده إليها مطمئنا مضى أكثر فأكثر في إغماض عينيه والتزام الصمت. برغم تفوقها عليه في كل شيء تفقد نوال البوصلة التي تحدد بها اتجاهها. وكان وراء هذه الطاقة روح طفلة تنتظر من يوجهها. ففي كل ما تقوم به من إنجازات باهرة هناك هاجس مقلق يحركها: هل ستحظى بإعجابه؟

«كيف كان العرض اليوم؟» قالت وهي تداعب صلبته الواسعة. كاد يقول لها: «أي عرض؟» لكن ذاكرته استرجعت شريط المفاجآت التي ظلت زوجته تُعدها له. قالت نوال: «ابق في الفراش إذا أحببت. أنا سأذهب إلى المدرسة». وقبل أن تنهض من السرير أضافت بنبرة معاتبة: «أنا بدأت أغار من لوسي». قال بدون أن يفتح عينيه: «لكنك هي».

«أنا أعني لوسي الحقيقية».

«هل هناك واحدة حقيقية وأخرى زائفة؟» تتمم بصوت واطئ.

جاءه صوتها وهي تتطلع في المرأة وتعمق قلم الفحم فوق أهدابها: «هل تعرف أنهما انفصلا؟»

«من؟»

«لوسي وجون».

«هل تعينين أنه لن يأتي لزيارتها كل نهاية أسبوع؟»

«العلاقة التي بينهما أعقد مما تتصور».

قالت لحظة مغادرتها غرفة النوم بنبرة حازمة: «لا أظن أن لوسي ستزورك بعد اليوم... إنها حزينة جدا على جون». ومن فوق المرأة التقط حازم مشهدا خافقا بعث الاضطراب في أوصاله: كانت نوال تسمح الدموع بخفة عن عينيها.

إني قاتلة

غادا فؤاد السمان *

لملت أوصالي وترجكت من السيارة أبحت عن رقعة صغيرة أدفن فيها الحقيقة إلى جانب أسلافها العديدين، لم أجد متسعاً قط، أه من الشعر علمني أن أواجه أخطائي دون هواده وجعل مني ضميراً كبيراً محشوراً في جسد ضئيل.

علي إذن تولي الأمر طالما غفلت كل العيون أو غابت، علي أن أقتص من القاتلة التي بي، علي أن أكون أنا وليغرق طوفان الخديعة الناس أجمعين.. لهم رباطتهم، ولي جأشي، لهم قذارتهم ولي ضميري... تقدمت ولو كان ذلك من باب التقهقر.

أمام أول مخفر للدرك توقفت، واصلت بخطى مبعثرة وأنا أمزج كوتر مقطوع، دخلت الردهة الواسعة بدفعة كبيرة وكلمة شديدة الإختصار... «أنا قاتلة» بادرت بها أول شرطي صادفني وسرعان ما وجدت نفسي محاطة بكافة خدام الشعب فرحت بهم رغم تعاستي، حاصرونني بالدھشة ورشقوني ببوابل من الأسئلة، فتجت الدفاتر، شرعت الأقلام، وبدقة متناهية دونت كامل تفاصيلي، إسمي.. عمري.. مهنتي.. عنواني.. رقم سيارتي.. وأخيراً رشفاً حياً بالأسئلة المحنطة، من ضحيتك؟ زوجك؟ عشيقته؟ مستثمر أموالك؟ محاميك؟ دائنيك؟... لم يكن ثمة جواب مفضل، فالجريمة خارج احتمالات القصدية ومع ذلك لم يسعني أن أنتحل لذاتي صفة البراءة وكان الاعتراف سيد الأدلة.

عابر سبيل.. أجببت.

صرخ المحقق عابر سبيل إذا.

كل ما أذكره أنه فجأة نبت أمامي كأنما خلسة خرج من الأرض، كأنما نيزك هابط حمله إلي ليعترض سبيلي ذاك اليوم الدمثقي وأنا أنوغل في شوارع تلك المدينة الغادرة التي أعشق. لوهلة شعرت بالصدمة وأدركت هلعة أنني خلفت جثة القتيل على بعد أمتار مني. خذلتني لحظتني الشجاعة، لم أتوقف، لم أهرع لإسعافه، لم أسمح لعيني أن تشهد الأحمر مسفوحاً على الطريق، وربما لم يكن ومع ذلك هو احتمال واقع، فقط مضيت، مضيت بصمتي المطبق، مضيت بكل ذھول.

دقائق قليلة وطريق أكثر من طويل قادني إلى أول دمعة أغرورت بها عينا، ضاق بي الوزر وضج إلى ما لا أطيع.

يا الله منذ لحظات أزهقت روحاً.. وأنا التي أغلق عيني على مشهد الموت حتي في التلفاز، تزامنت الخواطر انتابني جميعاً بكل شراسة، لم يرني أحد، أجل أستطيع أن اتابع طريقي بسلام، ليس أول الضحايا هو وعبثاً أجزم أنه الأخير آلاف القتلى تتساقط يومياً وكأنها منذورة للموت وما من شهقة واحدة تطلق عنان العويل.

القتلى في كل مكان، قتلى المجاعات، قتلى الحروب، قتلى الكوارث، قتلى الأطماع، قتلى الأوطان، قتلى الأحلام، قتلى المصير، وجثتي واحدة من هؤلاء القتلى جميعاً أموت معهم على دفعات تأجل فيها موعد دفني قليلاً.

فأين الفضاضة في موت جديد ينس القدر أنني الفاعلة، تنصلت كغيري من القتلة من طائفة المسؤولية واندفعت أكثر إمعاناً في الهروب،

* كاتبة من سوريا

لماذا؟ دهس كبرياءك؟

سرق حلمك؟ اغتصب عنفوانك؟ أرضك؟

كرامتك؟ طموحك؟ أذكرك؟

حتى وإن فعل هذا كله هل يكون جزاؤه الموت؟

لو كان الأمر على هذه الشاكلة لما ترددت

بقتله لحظة واحدة.. أجبت.

برأيك لو جردوني مما ذكرت كله ماذا سيتبقى

مني غير المنتقمة؟ سألته.

صرخ مجددا.. الأمة برمتها عانت ما عانت ولم

تنتقم.

فمن أنت حتى تعلن احتمال قيام رد الفعل؟

مغتفا سألني.

أنا واحدة من أمة لو أنجبت منها الكثير لما

عانت ما عانتها ياسيدي.. أردفت قائلة.

هيا تجنبي الاستطراء، وحذينا عن جريمتك، تابع

استجابي بقليل من الازدراء وكثير من السخط.

لا أنكر أنني كنت أقود مسرعة بعض الشيء.

هكذا بدأت استرسال، لكن العابر كان أسرع

حين داهمني.

السرعة هي السبب إذن، إنت امرأة لا مسؤولة..

قال.

لكنها طريقة كل مسؤول يا سيدي.. أجبت.

دائماً نصادف سياراتهم وسيارات أولادهم

الصغار والكبار والبين بين، يعبرون الشوارع

غير أبهين بأحد على الطريق، أو على أبوابهم، أو

حتى لو اتصبوا أمامهم على شرفات الموت أم

على الحوازيق.. رحت أتابع: ماذنبي أنه

اعترضني أنا بالذات كان يمكن لأي منهم أن

يكون الفاعل وعلى نحو أشنع... ألا يكفي أنني

جئت إليكم لأعترف، لا أملك إلا إرادتي المعمنة،

وسلطة الضمير، وخواء ذات اليد ورصيد ساشع

من الحماسة واليقين.

كأنما أحسّ المحقق بخزي.. بندمي، فسألني أن

أحدد هوية القاتل. وما إن نطقت حتى انفجروا

جميعاً ضاحكين، واستبدلوا المحضر بصياغة

جديدة تنصّ على «إزعاج» للسلطات.

النفس التي دهستها سيارتي لم يكن لها أحد في

مسطر رأسها، لهذا لم يستغرب غيابها أحد.

جمعيات الحقوق المشاعة هنا وهناك بشعارات

فلكلورية مرفوعة فوق دكاكينها المرخصة

بعلم وخبر وقرار ومدى وصلاحيّة وقواعد

واستثناءات، لا تشمل هذا الكائن الذي يشبهنا

كثيرا،

نحن الذين لا نزال نحمل في قلوبنا حرارة

الحق، وحميميّة الاعتراف، وسداجة الصدق،

وطلاقة المواجهة، وعفوية الاندفاع بلا رتوش،

وبلا حسابات ومحسوبيات، واعتبارات

ومعايير.

أذكر أنني اعترفت، نعم اعترفت، وأتابع اعترافي

هنا، بغياء ربّما، المهم أنني اعترفت أنني قاتلة،

ليستقر ضميري، ويستقر ضميرهم، ويدل ذلك

ضحكوا.. نعم ضحكوا.

ولم يدينوني لأن القاتل كان مجرد كلب.....

ليست المسألة أنها مسألة تأخير عن ركب

المنطق الحضاري، وليست القضية هي قضية

استباق للدافع الإنساني ووجوبه، «الرفق

بالحيوان» مرحلة تفوق طموح الفرد حالي، فلا

يزال أمامنا متسع من المراحل الاجتماعية،

وهوأت من القرارات الإنسانية، وهوامش من

التدقيق والتحميص والبحث والمداولة حتى

نرتقي مبدأ «الرفق بالآدميين» لمستقبل أجل

قد يصير حقيقة في يوم من الأيام. وبعدها

يصل الحيوان إلى ما قد تصل نحن إليه.

ما زلت أذكر الحادث جيدا، وأهتزّ كوتر

مقطوع، أبتلع بغصة دمعة كبيرة، وأرثي لحال

القاتل الذي يذكّرني بالكثير الكثير، عندما يكون

الكائن بلا مأمن في وطنه، وبلا قانون يحمي

حقوقه وكرامته.

ابتكار سعادة

هدية حسين *

للتو. وهي على يقين تام أن أبي يشاركنا فرحة عيد الميلاد، ولهذا فهي تترين وتبتجج بالقرب من صورته الكبيرة. وحين تكمل زينتها تنظر (إليه) كأنها تطلعن إلى هندامها من خلال نظرتهم الجامدة وراء الزجاج.. أود لو قلت لها إن القبر الذي تزوره كل خميس لا يحتوي على أبي.. إنه مجرد حجارة تضم عظاماً لا قدرة لها على الإحساس بالأشياء، لكنني لا أجري.. لأنني لو فعلت ذلك سينفطر قلبها وقد تسقط في حصى البكاء والغضب.

خرجت أمي ثواً من الحمام. وجهها وردي مضيء وشعرها الطويل ينساب رطباً على كتفها العاريين:

- بعد ساعة من الآن سذهب إلى صالون التجميل، إنها ليلة العمر. وتمضي مسرعة إلى غرفة النوم خضبة إن تسع مني تلقياً بعكر مزاجها.. أقوم متثاقلة، وفي الحمام.. أمام المرأة الطويلة أترعى.. لكنني لا أنظر إلى جسدي.. أقف تحت (الدوش) وأترك رذاذ الماء يداغيني.. حين أخرج تكون أمي قد استعدت.

تقول: بعد الثانية عشرة وسط زحمة المحتفلين.

- ها قد كبرت سنة أخرى.

لا أعلق.. أمس إلى نفسي: أية سنة؟ إنها مجرد لحظات فاصلة وأنا كبرت منذ أيام طويلة، أو على وجه الدقة أكبر كل يوم وكل ساعة، وما هي الثواني تمضي ولا أقبض على الزمن.. أعرف أن تساؤلاتي ليس لها أجوبة إلا ما يلمس روحي من صدى بعيد أعجز عن فهمه.

أمي تهمس لأحدى صديقاتها بشيء يخصني، نظراتهما تفصحهما، وأدرك ما ترتبانه لي.. ابن تلك الصديقة يحوم حولي، كان قدم لي قبل قليل ساعة مطعمة بالماس الصناعي، عقرباها ملتصقان كأنهما غريب واحد.. ياء.. لماذا يسمنونها العقربان؟ لأنهما تسعان الزمن المحصور في الدائرة الصغيرة؟ أم تراهما تسعاني؟

قلت: أشكرك برغم أنني لا أحب الساعات.

قال شيئاً ضاع في الصوت الصاحب الذي خرج من المسجل (كل عام وأنت حبيبتي).. ورقص الجميع. أمي لم تتعب في تلك الليلة، لا من الرقص ولا من الفرح.. لكنها فيما بعد تعبت من تمثيل دورها في الحياة.. ورحلت قبل ثلاثة أشهر من عيد ميلادي الثاني والعشرين.. ربما أرادت أن تمثل دوراً آخر خارج عقارب الساعة، في مكان لم يقسم لأفئدة.. مع أنها لم تحدثني عن نيتها في لعب ذلك الدور مطلقاً.

إلا أنني بعد غيابها الأبدى رحت أستعد قبل أسبوع لحفلة عيد ميلادي وأفعل الشيء ذاته بشغف ومحبة لابنتي التي دخلت عامها الرابع.

ليس تماماً أنني ولدت في مثل هذا اليوم.. ما زلت مصرة على ذلك.. بيد أن أمي ما تنفك تذكرني قبل أسبوع من حفلة «عيد ميلادي».. ماذا تعيد، وأي الأسماء تضعها في قائمة الدعوة.. أي فستان سألبس، وأية أصناف من الطعام ستوضع على المائدة.. أما كيكة عيد الميلاد فتأخذ من وقتها الكثير، ذلك أنها لا تثق بما تصنعه المحال المتخصصة لهكذا مناسبة.. إن لها ابتكاراتها الغريبة، فهي تحب دائماً أن تفاجئ الجميع بتصميم جديد، ترسمه على الورق ومن ثم تعهد به إلى أحد المحال.

في حفلة السنة الماضية استنسخت صوري منذ الطفولة بالترتيب.. السنة الأولى، والثانية، والثالثة.. وحتى العشرين، وصممت نموذجاً يستوعب عشرين صورة داخل مريمعات الشكرلات التي تحيط بقاعدة الكيكة المؤلفة من سبع طبقات، وفي كل سنة تفرش المائدة بلون من الساتان تعلوه قطعة من الدانتيل الأبيض.

كلما اقترب موعد الحفلة يزداد قلق أمي.. تروح وتجيء في الصالة وفي الزوايا.. تغير لوحات الجدران، وتشتري نباتات ظليلة جديدة تزين بها البيت.. تخرج للزينة من أكياسها وتتبعها بين قضايا النافذة وعمود الثريا التي تتوسط سقف الصالة. أنظر إليها.. امرأة تغيب حيوية، أعجب لقدرتها على العمل طيلة ساعات النهار.. لا تأخذ قسطاً من الراحة بين عملها في دائرة الفنون وما يتطلبه البيت.. لم تطلب مساعدتي في شيء، إلا أنها لا تمنع أن قمت بذلك.. الشيء الوحيد الذي لا تحبذه هو المساعدة في حفلة عيد ميلادي.. إنها تفعل ذلك بشغف ومحبة كما لو أنني أولد من جديد.

إن مشاعري عادية تجاه هذا اليوم.. تقول لي: في مثل هذا اليوم، بعد ساعتين من الآن ستأثين للحياة.. أضحك مما تقول وأرد: كلا ليس في مثل هذا اليوم.. لأن هذا اليوم لا يشبه ذلك اليوم قبل عشرين عاماً، ربما امطرت السماء في مكان، واندلعت الحرائق في مكان آخر، وكنت أنت أصغر بعشرين سنة من الآن.. وكان أبي على قيد الحياة.. ربما كان متوكلًا أو مكنتها، أو يمارس إحدى هواياته.. وكنت تلبس غير هذا الثوب، دخلت المستشفى وخرجت بعد عدة ساعات، وكنت تموتين من ألم الطلق.. إذن، فذلك اليوم لا يعود يا أمي.. كل يوم حين يهضي لا يعود.

تتشعر أمي بالقلق حيال أفكار، وربما بالاجباط.. تنهض متعذرة وتقول: لا تتفلسفي.. قومي واستعدي للفرح.. هي العبارة ذاتها، تكررها كل سنة عندما تسمع الكلام نفسه مني.. أعرف أن أمي مولعة بابتكار السعادات، وبأنها امرأة تقدر قيمة الحياة، والذكريات طعم لذيق حين تسردها كما لو أنها حدثت

* كاتبة من العراق

لن نتمحوا أنو اهرهم نتمهب الحكاية

سعيد الرحاقي *

إعصارا في قبضتي لا يبدأ إلا على رائحة الزيد والد...
كان اللف قد مل ثرثرة الكائن المرمي أمامه.. دار حوله.. حفر
بيده ليوارى سوءه بطنه.. ماء قليلا ثم خرج.. تدحرج هو عن
مكانه.. اضطلع على جنبه.. أخرج صوتا ثم ذف كتلة من
الخراء....

حين انزوى داخل السيارة عدل مرآتها الأمامية ليمكن من
النظر إلى وجهه الخارج توا برفقته من غرفة التحقيق.. مد يده
وخلع من مكانه لتظهر تحت نسخة وجه أخرى.. راعه منظر
ثقب أسود يستقر على صدغ الوجه الوليد.. تناول قطعة
صلصال من أمامه وملا بها فوهة الثقب...كشر بشبه ابتسامة
حين لاحظ النتيجة.....

عندما غادرت السيارة (الجاكوار) البوابة الأتوماتيكية حرك
الرجل الجالس خلف شاشات المراقبة رأسه وهو يراقبنا تمرق
إلى الخارج.

للحكاية طعم رشة ما قبل النوم.. فكلمنا أناخت ليلة فقدت
أثوابها الركاب على القرية والحاتر المحيطة يقبض الراوي
خيطا ما زال متندا ويبدأ في فثله على انكشاف صحراء تبسط
ظلامها على المكان....

«... توفي والده وامتنعت أمه عن الزواج من كل من تقدموا
إليها.. أثرت أن توقف حياتها لتربيته...عندما كان رضيعا
خرجت به إلى الوادي.. تركته تحت إحدى أشجار السمر وذهبت
كي تحنط..حين عادت ذعرت لمنظر ضبع تجثم فوقه وفيها
بهمه.. كانت جثة هامدة وهو يمتص لسانها بشراهة.. قضى
أسبوعا وهو يتبول دما».

...حين تمتد الحكاية ويأخذ أوارها في الانطفاء يبقى رجال
القرية المتعمون يهددون رجولتهم.. ينتبه القاضى على خيط
الحكاية لأحد الرجال يفزع لزوجته بالانصراف وهي ترده بغرز
أسنانها على شفتها السفلى.. يعقد الخيوط تمهيدا لفكها حين
تسبح الفرصة في ولحة من ليالي الشتاء.

«قومي يا امرأة.. احملى ابنتك إلى فراشها.. وأنتن.. لتذهب كل
وأحدة ممكن وتدفعى حضن زوجها..حضن الزوج أشهى من كل
الحكايا...هيا».

كشف الرجال عن أسنانهم النخرة تعبيراً عن امتنانهم
وانصرفوا وهم يحثون الخطى ناحية البيوت.
الأمر برمته كما تعودوه في كل ليلة لا يتعدى كونه إجراء

للحكاية بابان... فم واحد للراوي..والليل ألف آنن ... لا أحد يذكر
على وجه الدقة متى تفرقت خيوط حكايتنا ، ثم عادت لتلايبيها
لتجتمع في كف راويها وقرر ذات ضجر أن يهديها لأول داخل
عليه.. قضى ربحا يستاف رائحة الحكاية ثم أعلنها تاريخا
للبلدة وما جاورها.. حين لم يعد مقدوره أن يضع حدا لموت
الليل المتكرر داخله قدم التماسا إلى مجلس القلط السوداء
باعتبارها جزءا مهما فيما حدث لاعتماد الحكاية ضمن ما
يدرس للأجيال لاحقا....

من يومها وأهل القرية حريصون- والعهد على الراوي- على
حقن أبنائهم بعصارة حكايتنا مرة قبل النوم وأخرى ما بعد
الغيبة.....

استمتع قليلا بحك ظهره المتخشب على الجدار قبل أن يفتح
عينيه وفيه بحركة متوافقة في أن... ثلاث شفتاه ثلاث مرات
متتالية كمن يقلط شيتا...استغرق وقتا طويلا ليهير رأسه كي
يستبين مصدر حركة وصلت إلى أنفه من أحد أركان
المكان/الخربة...امتعض حين رأى قطا أسود يتمسح بجدار
الطين.

المكان كان ضيقا جدا .. وقذرا جدا..ورطبا جدا.
دار بجذعه نصف دودة ثم طوح بيده وسدد آخر لكمة إلى موضع
برشح الألم على حواف متهمه ، بعد أن عجز لثلاث ليال أن
يعصر منه اعترافا يصعد به إلى كرسي آخر.. منذ فترة وهو
يشعر بالملل من هذا النوع من مسببات الاعتقال.. يتمنى شيئا
مختلفا.. قصد مفصلة قريبة ، وغسل بقايا مخاط وقهى من
ظاهر قبضته.. قبل أن يخرج قذف بأخر شتيمتين إلى الرجل
المكروم في زاوية الغرفة وترس الباب خلفه.. في إحدى
الردمات أدارت الساعة - المزودة بكاميرات مراقبة-
قبضتها معا في وجه الرقم (١٢).. مجموعة من الرجال أخذوا
يصلون إلى المكان تباعا، والليل في الخارج كان قد عد ثلاثا
على أرواح الكادحين.

« لم يقل شيئا ابن القهص » زفر لرئيسه في المكتب المجاور قبل
أن يغادر المبنى المنعزل في طرف المدينة...

لو كنت أمك يدي لفقات عين الضجر بفصل رقبتهك أيها
الحقير.. كم كانت أنذاني ستنشني طريا لسماع تفصد فقرات
عنقك.. منذ أن انفصلت عن خارطة جسدي وأنت تقيح
صباحاتي بطلقة اللعينة... رؤية أملاك كانت كافية لتثير

* قاص من سلطنة عُمان

رويتينيا أو احترازا! أمنيا كما أكدوا له... قشر شوارع إحدى مرتفعات المدينة الهادئة ليلا، ثم انعطفت باتجاه جرف يطل على البحر... راقب أشباح بعض القوارب تحت ضوء القمر الرمادي... فكر بطريقة يستطيع أن يخرج بها من جوف الرجل الذي تركه مكوما قبل لحظات ما يريد... حين عجز قذف بحجر تجاه البحر ثم غادر الجرف.

غير ناقل الحركة الآلي من وضعه وهو يتدحرج باتجاه أحد الفنادق القريبة... لم يتعود الذهاب إلى الصانات الرخيصة إلا لاصطحاب أحدهم بعد نهاية السهرة إلى غرفته الفولانية... كان يحرص على أخذ اسمه مباشرة من قم رئيسه كما يقتضي عرف المهنة....

حين اقترب من الفندق عدل عن فكرة الشرب وأخذ يتابع سائق أجرة كان ينهي آخر توصيلة لديه تلك الليلة... كما أخبروه (كل من يقترب من هذا الحي بعد منتصف الليل فهو محل اشتباه)... ضيق عليه شعور بالشفقة حين لمح وجهه إلى الشارع العام بعد أن أنزل امرأة لم تبد له من الوهلة الأولى من هذه الأرض... «بالإمكان جعل حياة هؤلاء المنسحقين أكثر هدوءا لو أنهم كفوا عن الجوع» غمغم وهو يغادر الحي الدبلوماسي.

وضعت المرأة ذات الثوب الأصفر وعاءها على الأرض بينما كشفت الأخرى عن بياض أسفل ساقها قبل أن تفرسهما في ماء الفلج... بعد أن استقر ردفاهما على حافته... حين همت إحداهما بكشف أنية الحكي شهقت الأخرى لمنظر عيينين تختان في بياض الساقين... تبادلتا مع رفيقتهما النظرات ثم أطلقا ضحكة ذات مغزى.

« أعرف أن هاتين السخيفتين تسخران من ضعفي مثلما كنت أدرك أن ذات الساقين كانت تتودد إلى أمي عليها تقنعني بالزواج منها»

- من يصدق أن تلك الساعد الملتوية في حضنه كودبة كانت تثير الرعب في نفوس الأهالي قبل قطلها... قالت ذات الثوب الأصفر

- تماما... مثلما كانت تشعل الرغبة عند صبايا القرية... تأروحت ذات الساق الأبيض.

«لو كنت أملك يدي لهرست بهما رأس الرغبة ولوسدتهما جسدك يا من كنت تختانين نفسك بالليل وتتوددين إلى أمي بالنهار» - قضت أمه حزنا عليه... وهجر البيت حزنا عليها.

- استغل أجيال القطط تلاحقه بلعنتها نكالا بما كسبت يدها في أسلافها... ردت الأخرى وتلفت على جانبيها.

بعد أن سمع به في واحدة من زياراته القليلة رأى أن يعتقد قطط القرية من بطنه... تحسس عضلة ساعده قبل أن يردد «عليك أن

تصرف قوتك فيما يفيد وتترك هذه المخلوقات المسكينة... الجماعة يبحثون عن من هم مثلك... إذا كنت ترغب في العمل معهم سأصطحبك غدا».

عندما أراد أن يستفسر عن من تعنيهم كلمة «الجماعة» بالتحديد أمره أن يرجي الأسئلة وأن لا يخبر أمه بما جرى بينهما... في الأسبوع التالي كان واحدا من هؤلاء الجماعة... أفتقروا أن من يصل إلى هنا يجب أن لا يعتبره ضمن مصطلح المخلوقات المسكينة....

حول بصر عينه الغائرة في حفرة رأسه المتدلي على أحد جانبي صدره ونظر إلى قبضته مباشرة... حاول تحريك أصابعه... خيل إليه صوت طقطقة مفاصل... تهلت أساريره قليلا... بعد فترة أيقن أن أصابعه لم تفارق بعضها البعض... تذكر وزحف ناحية الفلج....

الشارع إلى البلدة أفضى ملتوية بين الجبال تفتح فاتحة شديقا وهو متجه إلى الجوف مباشرة... نساء ملتفتات سوادا بأظافر كأنها الخطاطيف تتدلق آدمتهن على الزجاج الأمامي وعلى بقية أجزاء السيارة....

« اللعنة... ماذا تنوي أن تفعل بي هذه القطط التي تتزاحم في رأسي... » كلما أراد أن يشعر بالخوف طفت أسنان رئيسه الصفراء حين كشفت بالسخرية عند طلبه الإذن بالذهاب لرؤية أمه.

«هذه الليلة فقط، وعدّ صباها... عليك أن تعرف من هذا الحيوان ما نريد قبل غروب شمس الغد... لسنا مستعدين للمشاكل...» شعر بالرغبة في التبول... زاد صراخ القطط بساحة رأسه. تناسى الأمر وزاد من سرعة السيارة.

♦ ♦ ♦ ♦

سيظل أهل القرية يذكرون بدقة أن طورا هاجر منذ زمن بعد أن نبت له ريش بلون مختلف وأصبح لا يأنس لمنظر أقرانه... شيعته الإنثاء إلى خارج حدود البلدة على أمل يعودته... وسبقي رواد الأسفلت يرددون كيف وجدوه ذات شروق بين الجبال وقد كسرت جناحه وكيف ما عاد يفتتن به أحد... « كل ما سيأتي لاحقا فات الراوي أن يسرده...»

في الوقت الذي تفضى الشمس فيه عينها تفتتح الظلمة فيه للحكاية بابا... انتهت النسوة من آخر بند في قائمة الروتين البيتي وغطين من هجع من أبناهن ثم خرجن يلتمسن في الظلمة خيطا... فرغ الرجال من صلاة المغرب... تسامروا قليلا أمام مسجد الحارة ثم انصرفوا يبحثون للحكاية عن خيط... اجتمع خيوط الحكاية، لكن الجميع أفتقدوا على غير العادة من كان يفتلها... لا ذوا بالصمت ثم عادوا متفرقين إلى البيوت.....

١١٠٢١ جنوباً

الذكرى بعيدة ومشوشة، كان حينها طفلاً صغيراً لا يدرك شيئاً، تهرب من رقابة أمه وتسلل عبر عك العريان إلى السوق المسقف الصغير وعند نهايته المقابلة للجسر تجمع مع صبية آخرين ممن سلكوا فروعاً منزوية عبر الكلج والوردية ليشهدوا ما يحدث . عاكف عند فم الجسر بكامل قيافته وصلفه يضرب كفه بعصاه مستعجلاً الوقت، مَرَّيغِي من قرى الجنوب على مطيته البيضاء وتساءل عن طابور المكبلين عند حافة النهر، اخبره أحدهم انهم وجبة من سيعدم هذا اليوم، كان عاكف يقدم كل يوم عدداً محدداً ويقدر جنوده الذين ماتوا في معركته مع الهلة. تتمم الشيخ ذو اللحية البيضاء بعض كلمات غاضبة فسمعه من لا يحسن أن يسمعه، فصدرت الأوامر سريعاً وانضم الشيخ الى الطابور نفسه.

بعد ذلك بشهر كان الحلويون والتجنبيون يحاولون اختراق سور الهلة بعد ان قاتلوا عاكف خارجه والذي اصدر بيانه في ١٥/١٢/١٩١٦ «بعد ان أجرينا للتدابير للحصاة الذين هم قابلوها إجراءات الحكومة، تعرض بعض السرسرية للعسكر». ارتبط خضر بالجسر وارتبط الجسر به، في صباح كان يفخر بين أقرانه بسميره على الجسر لوحده ودين ان يقوده أهد ما ودين ان يتمسك بسياحه. كان الجسر يومها مجموعة من الدروب رصفت عليها ألواح الخشب ووضعت أعمدة خشبية بارتفاع متر تربطها سلسلة حديدية طويلة على امتداد كل من جانبيه. كان الجسر يهتز ويتمايل مع حركة الريح والموج وحركة المارة والعربات عليه، لا يستطيع التوازن عليه إلا من ألف ذلك، كانت الأرض التي تتمايل تحت القدمين تبعث الفرح في نفسه والخوف في نفوس أقرانه. ولما شبّ قليلاً، ذهبت به أمه إلى خاله ليجد له صنعة يعتاش بها، فاحتار الخال مع هذا الصبي الذي يسكن

لم يكن في حسابان المعمار أن يبقى شط الهلة محصوراً بضعفتين متقاربتين حين يمر بالمدينة، كان في مخيلته وكما في خرائط وملفات شعبة التخطيط العمراني التي أكلتها العتة والهلى لتوالي السنين عليها، عريضاً بما يزيد عن المائة متر ويتكسية حجرية عند الضفاف ويجدران حامية من الحجر والأجر المتناغم، فعمل على ان تكون الأسس والجدران للبناية غاية في الضخامة والمتانة ظاناً أن مياه النهر ستلاعب أقدام بناية البلدية التي أراد لها، واستجابة لذكريات الطفولة عن مدينته الصغيرة على ساحل منسي يسكنه الضباب ، ان تكون كسفينة راسية لمن يراها من الضفة المقابلة حين لم تكن هناك سوى الوردية والكلج وكريطة، أما الخسروية وبابل وغيرها من الأحياء فقد كانت يومها بساتيناً للنخل والخضراوات، حتى أن حاملةً وفي زمن قصي، كانت قد فقدت حببها في ظروف غامضة، توهمت وهي تنظر من شرفتها في محلة الوردية وفي لهلة بلا قمر، أن سفينة راسية تنزله متبوعاً بمن يحملون صناديقه ومسبوقاً بمن ينير له الطريق، وظلت تنتظره أن يطرق بابها لساعات حتى بعد أن أنهت دورية الحراسة جولتها الليلية الأخيرة. ولكي لا تفقد السفينة قمره قيادتها فقد امتلكت البناية برجاً يحمل كل من جدرانه الأربعة وجهاً لساعة كان الريفيون يحكون لأقرانهم في قراهم البعيدة عن دقاتها الذي تسمع من بساتين كريطة، أما أوائل الموظفين ممن نزعوا الطرابيش ولبسوا الدسادة، الذين تخرجوا حديثاً من المدارس الوطنية بعد قرون من الكتابيب والمدارس التركية، فقد كانوا يتفخخرون بدقة ساعات الصدر خاصتهم بحسب تماثلها مع ساعة البلدية.

* كاتب من العراق

الشط فسعى له ان يعمل عند بلام ينقل الناس بمساعدة جبل مده بين ضفتي النهر عند كريطلة والجامعين. ولكن الصبي وبعد أشهر قليلة صار له قاربه وشبكة الصيد خاصته. كان ينحدر بقاربه رامياً لشبكته قريباً من الجسر ويتهدأى معها ويبدأ لمسحبها عند بساتين النخل جنوباً وليعود لصق الجرف مستعيناً بالمردي الى الجسر ثانية ليربط قاربه به ويصعد بسكة رافعا إياها بذراعه فيما الباقي من صيده يسحب مربوطاً الى مقدمة قاربه.

بمرور الأيام صار خضر البلام يقضي جل وقته في النهر، في منتصف العشرينيات وفي أمسية صيفية، ربط قاربه الى الجسر وبدأ يغني ابو ذياته ومواويله. كانت سطح دار الشيخ سلمان البراك مضادة بعشرات المصابيح، بعد قليل غفقت الأصوات عليها، فانطلق خضر بمواويله الموجهة من أعماق نفسه، حمن ان هناك من يسمع له، ولكن بعد ان أطفأت الأنوار ولم يعد هناك سوى الشيخ من الضوء، سكنت المغني وأحس بما يشبه الخيبة ولكنه بعد لأي عاد بصوت الحنين العالي، رأى خضر شبهان يقتربان من جدار السطح ويتطلعان الى ظلام النهر، شاب يافع ورجل بوجه طويل ولحية مشدبة، كان الرجل قد اقتاد ابنه، بعد ان نصبت الكلة له، الكلة التي سيجتفب بها أحفاد سلمان البراك لقرن آخر، لم يعرفهما يوم ذاك خضر، وهما بدورهما لم يتمكنوا من رؤية المغني، لكن الملك فيصل، قال لغازي، بعد ان تطلع في عينيه، لا تنسى أبدا هذا الطور.

في سنوات لاحقة داهمه الروماتيزم ويبتس أوصاله، لم يعد قادراً على تحمل برودة الشتاء ورطوبة الهواء، فسعى معارقه الى تعيينه في البلدية مراقباً للجسر، فرح خضر البلام بمهنته الجديدة طالما ستقيه قريباً من الجسر والنهر، كانت مهمته تنحصر بإعطاء أمر المرور أو التوقف للعربات التي تنوي عبور النهر، يحمل في يده اليمنى علماً أخضر، وفي الأخرى أحمر، يرفع يده اليمنى، فيرفع الآخر في الضفة الأخرى علماً أحمر، فينساب السير من ناحيته الى الضفة الأخرى. كان هذا الاجراء هو الوحيد الممكن يومها طالما ان جسر الحلة لا يتسع لمرور أكثر من عربة. مر الجميع على جسره فتح لهم المرور

بعلمه الأخضر، جميع متصرفي الحلة حيوه. مرّ من جسره ملوك وقادة، حياه بعضهم، سوكارنو حياه العام الواحد والستين في مروره على الجسر وعند زيارته لخرائب بابل، ولكن التحية الأعلى والأعلى لديه كانت بانتظاره في صباح ربيعي، سار الشيخ بفرسه الجميل على الجسر، أوسع الناس له مهابة له، حاملاً البرنو على كتفه وصف الرصاص يطوق خصره، صف الرصاص الذي لم يكن ليفارقه حتى في نومه، كان لحوافر الفرس على الجسر وقع جميل، توقف الشيخ اشخير عند رأس الجسر وقال له، كيف حالك أبا ياس .

في زمن آخر، كثرت الجسور على الشط، نصبوا جسراً جديداً قريباً الى جسره العتيق، جاء عمال وقتيون يقودهم ابله آخر ويأمر من البلدية حفروا طبقة الإسفلت الرقيقة وتقبوا السطح الخشبي ووضعوا ثلاثة أعمدة حديدية في فم الجسر، ثبوتها بأسمنت أعدهه على عجل «خضر، الجسر للمشاة فقط، لن تعبره عربة بعد اليوم»، سحب نفساً عميقاً سكن في صدره، جاهد كي يرفزه، دار برأس الى الجسر والنهر والوردية والجسر العسكري ورفع رأسه قليلا، تطلع الى ساعة البلدية. بعدها تغير كل شيء. اختفى باعة المبال والفخار وكاكين التبغ عن فم الجسر وحلّ محلهم باعة أحذية النابليون المعاد، اختفى شحاذو الجسر واستقر به باعة جدد أراحوا عجيزاتهم على صفائح السمن الفارغة وراحوا يتوسلون ببيع بضاعتهم من خميرة جبن، شخاط نقصت عيادته أو معجون مفشوش، ضاع مهرجان الألوان غروب كل يوم اذ يرمى الى النهر المتبقني من الفاكهة والخضر مما لم يُبع ذلك اليوم. ضاعت رائحة الكرفس حين اخفقت آخر بائعة للخضراوات، كنس الشغل محلات البقالة، وانسحب بائعي الدهين واللبليبي والشلغم والحلاوة، لم يحتفظ الهواء لا برائحة الكرفس ولا بأصوات رواد مقهى ابي سراج، لم يتبق شيء سوى ساعة البلدية، تشير الى الزمن الذي قيل فيه «الجسر للمشاة فقط». الزمن الذي لم ير الناس بعده، لا خضر البلام ولا علميه الأخضر والأحمر.

عينان تحدقان في العتمة وثمان نمّن، عينان يهرسهما الخوف. لم تعرف الأمهات الخوف في حروب سابقة، عشن الحزن، القلق على المصائر، الشجن، اللوعة، انتظار من يعود ولا يعود وأشياء أخر، لكنهن لم يعرفن الخوف، الخوف الذي صار يطحنهن طالماً خيم طير السواد.

عينان لامعتان في السكون المظلم، السكون الذي زاد رتابته الدوي المنتظم لطير السواد. الأطفال الأربعة ناموا، اندسوا في فراشهم وغطتهم بدايةً بأعطيتهم ويفرش الضيوف، كان البرد عنيداً ولثيماً، لا نطف ولا كهرباء، الأشجار القريبة، تناوب الجميع على احتطابها حتى لم يعد هناك جذانة لتحرق، لا مشكلة مع الماء إذا ان الشط قريب، والخبز، تدبره الناس بحبات الذرة والشعير ومطاحن الجذات التي خرجت من الزوايا والدهاليز غطت الأطفال بما بقي لديها من أسمال، وظلت أفعى البرد تتسلل من فتحات لا مرئية.

في لحظة من الزمن، زمن بين زمنين، زمن عصي على المقاييس، تجشأ طير السواد، انطفأت العينان الساهرتان، انطفأت العين الغافية، تهاوت الجدران وانطفأ الجيران. لم يكن هناك من جهاز اتصال أو محطة كهرباء، ولا حتى عسكري واحد، عيون نائمة وأخرى صاحية يقرضها الخوف لanas أضنانهم الجوع والبرد. بالصدفة، الصدفة المحضة وحدها، تهاوت قاعة المسرح الوحيدة في المدينة، الساعة الشمالية أخذت حصتها هي الأخرى في أيام قابلية، لم يبق منها سوى مؤشر للساعات، طار نصفه والثوى النصف الباقي منه، لكنه ظل يشير، ثابتاً في مكانه، الى زمن الفاجعة.

١٢:٤٨ غرباً

انقل خطاك خلال المدينة، المدينة التي لم تنسب صناعة البيوت فيها الى بنائيتها، بل الى نجاريها، سر وثيداً في طرقها والمجازات، تطلع الى جدرانها من الآجر الباطلي، الى خشب شناسيلها المتزاحمة، الشناشيل التي حجبت الشمس عن الدروب، الدروب التي تدور على نفسها، والدروب التي لن تغفل ساكنيتها، مدينة بعشر

محلات، ثلاث في ضفة، وسبع في الأخرى، دع الكراد والتعيس، وسرفي عكد اليهود، انحرف يساراً الى الجبائرين، سيتلقاك ابو الفضائل، احمد بن طاوروس، المتوفى في ٦٧٢، كانت المحلة تسمى به قبل ان يسكنها القادمون من جبّة، وعلى أمتار قليلة منه، حسن الدمستاني البحراني، الشاعر الجليل والمتوفى في ١٢٩٩، تمهل قليلاً في الأمتار العشرة بينهما، قد يصل سمعك، همسات الطلاب في المكتبة التي كانت هنا أو «رضينا بالسلام وقبل كنا بما فوق الأماني طامعيناً»، فهنا كان صالح الكواز الشاعر يتردد على أصدقائه ومريديه، أما حمادي الكواز الاقل تعليماً من أخيه، «لا تعجبوا من صبوتي ومن الملام تعجبا»، حمادي الذي كان يقول «راجعوا قواعدكم فالقول قولتي»، أمتار أخرى وتصل المحقق، هذا الذي سمي الشارع بين الجبائرين والمهدية باسمه، أبو القاسم، عالم ومجتهد، صاحب شرائع الاسلام، «هجرت قوافي الشعر من زمن هيهات يرضى وقد أغضيت زمناً»، اذا سرت في شارع ابو القاسم فسيتلقاك ابن النما، اما اذا عبرته الى المهدية من عند المحقق فسيتلقاك الشفوهني الشاعر، «وانا الغريب الدار في وطني وعلى اغترابي ينقضي العمر»، لن تجد مدينة تشبهها، مدينة احتضنت رجالاتها في خاصرتها، لم تدفعهم الى المنافي ولم تدفنهم في مقابر غريبة، ضمت عليهم الحنايا وحمتهم بأضلاعها، مدينة زينت بمراقد أبنائها من علماء وشعراء وقادة، سقف واحد في شارع المنتجب ضم أربعة من الرجال، شاعر ومجتهد وعالم والأخر هو دبس بن صدقة مؤسس المدينة، الدروب تدور على نفسها والاعلام لا ينتهون، جمال الدين الخليعي «فوا ضلالي تبكي لوحشتهم عيني وهم في القلب قد سكنوا» .

فيما كانت الستينيات تلفظ انفاسها، تم تهديم مركز الشرطة وسجن المدينة، أسقطت المسرفات الجدران السميكة وسوّت الأرض وفي الأرض الخلاء برز اخضرار صغير، كتمت ساعة البلدية شهقتها، عجا، مدينة لا ينتهي رجالاتها، بقيت واقفة على الوقت الذي رأت فيه لأول مرة قصصاً أخضراً صغيراً ضم رجالاً آخر.

للكاتبة الايرلندية، شيللا أوفلانا جان

ترجمة: ريم داود *

هذا هو الأمر بالضبط لو أنهم كانوا أصدقاء لأطفالي، لما كان للأمر أهمية تذكر. فعندئذٍ.. كان أطفالي، بدورهم، سيلعبون في حدائق أولئك الأطفال. وكان الأمر سيصبح متعادلاً. ولكن الوضع ليس كذلك على الإطلاق، ولذلك أشعر الآن بالرفض التام لما يجري. سيقول الناس أنني أرفض لعب هؤلاء الصغار في حديقتي لأسباب هم يعرفونها جيداً.. ولكنهم مخطئون. فأنا لا أرفض وجود أطفالهم في حديقتي لأن ابنتي ليست معهم هناك في الخارج، تركض بحرية وشعرها الأشقر يتطاير في الهواء. أنا أرفض وجودهم خارج منزلي لأن الدكتور «مارش» قال إنه يتوجب عليّ الحصول على قسطٍ وافر من الراحة والهدوء. وكيف يتسنى لي التمتع بالهدوء حين يصرخ أولئك الصغار بأعلى أصواتهم، خارج نافذتي مباشرة؟

اثنان منهم تعيشان في المنزل المقابل لمنزلي، اسمهما «بيفرلي» و«لورا». لا أعرف أين تقيم الفتاة الثالثة ذات الشعر الأحمر. لو أنني قابلتها في ظروف مختلفة، كنت سأحبها حقاً. ولكنها أكثرهم تدميراً لحديقتي، فهي لا تبالي بأشواك الورد، وتداوم على كسر أغصان الشجيرات. وهناك الأولاد أيضاً، أحدهما يدعى «جيمس» والآخر، الذي يكبر الباقيين والذي يميل شكله للقبح، يدعى «سيباستيان».

من الأمور المثيرة للدهشة، هذه البدعة الجديدة، والولع الجنوني باطلاق أسماء فخمة على الأطفال الصغار. وما يؤثر دهشتي أكثر هو أن الأطفال الأكثر قبحاً، هم أكثر الأطفال الذين يحملون مثل تلك الأسماء، فواحدة مثل تلك الصغيرة «آن» - ماري ماكجان - هي أكثر

يلعب الأطفال في حديقة منزلي كل يوم. أنا لا أريدهم أن يلعبوا هناك، بالطبع، ولكنهم يفعلون ذلك: يركضون بين أحواض الزهور، ويكسرون شجيرات الورد. لقد زرعت شجيرات الورد تلك لأنني ظننت أنها، بأشواكها، ستثنيهم عن العبث بحديقتي.. ولكن ذلك لم يحدث: بالعكس.. يبدو أنها شجعتهم أكثر.

في بادئ الأمر، لم أكن أعلم أن حديقتي قد تحولت إلى نوع من ملاعب الأطفال العامة. فحين كنت لا أزال أعمل، كنت أغادر المنزل في تمام الثامنة صباح كل يوم، لأركب القطار من محطة «سترن» ونادراً ما كنت أعود للمنزل قبل السادسة مساءً. وحينها يكون معظم الأطفال قد غادروا حديقتي وذهبوا لمنازلهم لتناول العشاء. وإذا ما تجرأ بعضهم على المكوث في الحديقة والركض بين أحواض الزهور عقب عودتي، كنت أكفي بضرب زجاج النافذة بيدي عدة مرات، وعندها كانوا يفرّون إلى الشارع..

أعتقد أنهم يظنون أنني مجنونة نوعاً ما، فليس في حديقتي أي شيء مميز: ليست سوى أرض صغيرة مكسوة بالعشب القصير، ومحاطة بأحواض تضم خليطاً من زهور زرعناها عن طريق بصولات ويدور مختلفة، على مدار الیضع سنوات الماضية، وهناك شجيرات الورد أيضاً، بالطبع.

ولكن المسألة بالنسبة لي.. مسألة مبدأ. فأنا لا أحب أن يعبث هؤلاء الأطفال في ممتلكاتي الخاصة، ومعظم أصدقائي يوافقونني الرأي. هم أيضاً يعتقدون - مثلي - أنه يتوجب عليّ طرد هؤلاء الصغار من حديقة منزلي بمجرد رؤيتهم، لأن ما يفعلونه يعتبر غزواً على خصوصيتي. وليتهم كانوا - مثلاً - أصدقاء لأطفالي.

* مترجمة من سلطنة عمان

الأطفال جمالاً، ولكن أمها تصرّ على مناداتها باسم غير مميز على الإطلاق: «آني». ثم أسمع أحداً ينادي ذلك الـ«سباستيان» بدسب، مثلاً، ولا أحداً يدعو «بيرفلي»، بدبيف، على سبيل المثال.

ابنتي أنا اسمها «سارة». أنا و«دنيس» اخترنا الاسم معاً. أعجبتنا أنه اسم مليء بالأنوثة والرقّة، ليس من تلك الأسماء الغريبة.. الملفتة للانتباه. اسمها بالكامل، في الحقيقة، هو «سارة-آن مري»، ولكن اسمها المدوّن على شهادة الميلاد هو «فيث» (١).

لن أسامح «دنيس» على هذه الفعلة أبداً. فبعد كل الأوقات التي أمضيناها في اختيار اسم نتفق عليه معاً.. يمضي هكذا، بكل بساطة، ويطلق عليها اسم «فيث». لم يهتم بمشاعري. انتهز فرصة غيابي عن الوعي. لم يهتم بأي شيء سوى ما قاله القسيس، وما اختاره.

قال ان الاسم دليل على إيماننا العميق بالذات العليا، ووافق «دنيس» على ما قاله. أنا شخصياً أعتقد أن «دنيس» كان خائفاً من القسيس. معظم رجال الدين يحبون السيطرة على من حولهم في كل الظروف؛ ونحن كنّا في أحلك الظروف.

كان كل شيء يسير على ما يرام. في بداية الحمل، كنت أعاني من نوبات الغثيان الصباحية، ولكنها لم تستمر طويلاً. عانيت أيضاً من ضغط الدم المرتفع، وتحوّفت من ذلك، ولكنهم استطاعوا السيطرة عليه وإبقائه في الحدود المعقولة. وترددت و«دنيس» على كافة الفصول والدورات التدريبية التي تعد الأبوين للولادة واستقبال مولدهما؛ إلى أن كان اليوم الذي أدخلوني فيه المستشفى، وأنا أصرخ من شدة الألم، وكنت متيقنة من أن هناك شيئاً فظيلاً سيحدث.

ولكن حتى في تلك اللحظات، كنت مؤمنة بأنني لن أفقد «سارة». فلم تعد السيدات يفقدن أجنهن في زمننا هذا. أليس كذلك؟ كنت أثق ثقة عمياء في الطاقم الطبي في المستشفى.. وكانوا في الحقيقة

رائعين في التعامل معي.

ولكن الأمور كانت تسير من سيئ إلى أسوأ، بسرعة متناهية، وأنا لا أستطيع الآن تذكر الكثير مما حدث، وإن كنت أتذكر الأضواء القوية والأصوات المرتفعة.. وكلها كانت تبدو آتية من مسافات بعيدة جداً. كل ما كنت أرغب فيه- حينها- هو أن يتوقف الألم، لأنني كنت خائفة منه.

استيقظت بعدها لأجد «دنيس» ممسكاً بيدي. كان يبدو في حالة مزرية. لا أتذكر أنني سألته عن أي شيء، ولكنه- مع ذلك- بادرنى بالقول أن ابنتنا عاشت لمدة خمس دقائق، وأنه سارع بتعميدها على يد الأب «أومالي»، وأنه أطلق عليها اسم «فيث».

حاولت إخباره بأن «فيث» ليس اسم ابنتنا. ولكنه لم يستمع إليّ. لماذا لا يستمع الرجال إلينا عندما نحاول أن نقول لهم أمراً هاماً؟ «دنيس» فظيخ من هذه الناحية؛ ظل يعيد ويكرر كلاماً عن الأب «أومالي»، وكيف أنه كان ناعم العنن.. وأنه كان مصدراً للراحة. كل ذلك ولم يقل شيئاً واحداً عن ابنتنا. حاولت أن أسأله.. دون فائدة. ظل يتحدّث عن الرب، وعن الفرصة الثانية. ورغم أنني كنت أعلم أنه حزين ومستاء، إلا أن الشيء الوحيد الذي كنت أرغب فيه ساعتها، هو أن يصمت.. ويذهب للمنزل.

كنّا قد أعددنا الغرفة الأمامية في المنزل لتكون غرفة مولودنا الأول.. صبيغنا الجدران بلونٍ وردي فاتح، وزيناها برسومات من اللون الأزرق الفاتح. اخترنا هذين اللونين لتتماشى الغرفة مع الجنسين. وكنا قد قررنا أنه إذا كان المولود ذكراً، فسنطلق عليه اسم «سام». الله أعلم ماذا كان «دنيس» سيسميه حين يكتب اسمه في شهادة الميلاد!

كانوا غاية في اللطف معي، في المستشفى. ولكنهم ما كانوا يفهمون ما أعاني منه حقاً.. أليس كذلك؟ فالأمر بالنسبة لهم لا يبدو كونه حالة مروا بها في حياتهم العملية مراتٍ عديدة. وبالطبع.. الأمر، في حقيقته

كذلك فعلاً. لم يدركوا أن حياتي قد دمرت. كنت قد غيرت جميع جوانب حياتي انتظاراً لاستقبال طفلي... ولكن طفلي ليست هناك..

أخبط بكفي على النافذة، وينظر لي الأطفال نظرات تعكس احساسهم بالذنب. أمد إصبعي، وأحركه مهددة. يخرج لي «سباستيان»، ذلك الطفل الرهيب، لسانه متحدياً. وحين أفتح الباب الأمامي، يكونون قد فروا هارين، وتصلني صرخاتهم وضحكاتهم من الشارع. أشعر برغبة قوية في الجري وراءهم، ولكنني لا أشعر بالقوة الكافية لفعل ذلك. أقف في الحديقة مستمتعة بأشعة الشمس الدافئة المتساقطة على وجهي. أفكر بأنني لو خرجت لأتمشي... سوف أشعر بتحسن كبير. فأنا بطبعي أكره الجلوس طويلاً دون عمل شيء.. وقد مللت من الجلوس طوال الوقت.

من الأسباب التي دفعتنا لشراء هذا المنزل، قُربه من محطة القطار، ومن المدارس، والمحلات التجارية. في الحقيقة، نحن أقرب إلى محطة القطار مما يجب: ففي بعض الأحيان يكون الضجيج الصادر عن القطارات غاية في الإزعاج. ولكن قربنا من المحطة أمر عملي. عملي لـ«دنيس» بالطبع، وليس لي أنا. هو الذي لا يزال يذهب للعمل، وكأن شيئاً لم يتغير.. وأنا التي أمكث في المنزل وحيدة. خروجي هذه الأيام ينحصر في نهائي لمحلات البقالة. لم أعد أذهب للـ«سوبر ماركت»، لأنه مزدهج جداً ووليء بالصخب. أذهب فقط لمحلات البقالة التي تبعد حوالي عشر دقائق عن المنزل. أرثدي معطفي. أحتاج لشراء حليب. وربما اشترت جريدة أيضاً. كنت معتادة على قراءة كل صفحة في الجرائد، كل يوم، حين كنت لا أزال أعمل في شركة «فوريينز أند فوريينز». كانت قراءة الجرائد أمراً يثير الهدوء في نفسي، في فترات الراحة التي أحصل عليها، لأستطيع مواصلة تحمل إزعاج الزبائن، وإزعاج أصحاب الشركة أيضاً. لا أفقد العمل في «فوريينز أند فوريينز». أعتقد أنني كنت أبحث عن أي سبب لمغادرة

الشركة.

الجودا في حق الآن. وبدأت أفكر في أن تناولي لبعض «الآيس كريم» سيكون أمراً جميلاً. أتوقف عند أول محل يقابلني. محل لبيع الجرائد والحلويات. أقرر أن أشتري لنفسني «آيس كريم» الفانيليا بالشوكولاته. نوعي المفضل.

لا أعرف لماذا يقرر بعض الناس أن ينجبوا أطفالاً؟.. هناك عربة أطفال كبيرة تقف خارج المحل، ترقد فيها طفلة رضية. خارج المحل.. حيث يمكن لأي أحد أن يدفع العربة أمامه، ويأخذ الطفلة إلى حيث يريد. هذه الطفلة التي تتسلط أشعة الشمس الحارقة على وجهها الصغير. الرقيق. أليس لدى أولئك الآباء أدنى احساس بالمسؤولية؟

الطفلة جميلة. بشرة وردية ناعمة، وشعر أشقر جميل. في مثل عمر «سارة»، لو أن «سارة» كانت لا تزال على قيد الحياة. أدغسها تحت ذقنها مباشرة، فتقبض إصبعي بكفي.

أشعر بالأسى حيال «فيث»، الطفلة التي ماتت. كان الأمر مأساة، ولكن مثل هذه الأمور تقع بالطبع. بعض الناس محظوظون، والبعض الآخر ليسوا كذلك. أنا محظوظة. طفلي جميلة.. وممتلئة بالصحة، طفلي.. «سارة». علي أن أعود بها للمنزل. لقد أخذت كفايتها من الهواء الطلق، ولا أحب أن أعرضها للشمس لفترات طويلة.

أبتسم لنفسي، وأنا أدفع العربة بعيداً عن محلات البقالة. أدفعها أمامي في الشارع.. أعبر بها الطريق.. وأدخل بها إلى حياتي.

الهوامش

١ - Faith: إيمان.

هذه الكاتبة «شيللا أو فلانجان»، روائية إيرلندية، نجت معظم كتبها في تحقيق أفضل المبيعات (bestsellers) في كل من إيرلندا وبريطانيا تتناول في أعمالها جوانب الحياة الأسرية، والموضوعات الاجتماعية، لها ثمان روايات، منها: «الطمع بشخص غريب»، و«زفاف ايزوبيل»، و«وداعي المفضل»، ومجموعة قصصية واحدة هي «مسافات». في هذه القصة، تعتمد الكاتبة جيل البطلة/ الراوية تتحدث بطريقة غير منطقيّة وبجمل متوترة، تعكس حالتها النفسية السيئة.

امرأة توارثت أسطورة

عبد الصمد حسن *

كنجمة الغيب، حيث أقف مذهوشاً، بقامتها الراقصة المتلئة، فوق أصابع الشعاع المنكشمة، كأصابع المومياء. وتكهنتم عبر نظرة عينها الواسعتين الزاخرتين بموج جماليها السحري الغزير... أن هنالك حسرة خبيثة، تبرز بصمت في متاهة الأحقاد السحيقة، فتصرع حد الانهيار الدمى، قلبين خافقين بحب هائل.

وعبر الشعاع المكتظ، شاهدت ببداها المشتبكة، بأصابع رقيقة، كتباً مختلفة بدون حافظة، كالتي معي. وابتدأت كتلة الليل البشيرة المترصة، بالتفرق، وثمة رياح باردة، ابتدأت تعصف بشدة، عبر أروقة الليل، بأصوات غامضة، وبارتطاماتها الخرقاء المعريدة، انزعت الكتب من رؤوس الأصابع المدببة الحمراء، المشتبكة بها، وافتترشت أغلفة الكتب رصيف الشعاع الباهر: (زنايق الماء، مدام بوفاري، أزهار الش)...

كتاب آخر، لم أتمكن من قراءته، إذ كان مقلوباً على عنوانه، في سيولة الضوء المسكوب بغزارة.

وخامرني تفسير غامض، وكنت أشاهدها والفتيات معها، وكن أنشد يلتقطن الكتب من موج الشعاع الباهر... تنظر، حيث أقف متجمداً، من وراء كتاب (زنايق الماء)، كانت نظرتها، متأمة عميقة وجارحة، بعينين وهاجيتين مثبتتين على جمر العنوان الأزرق المتوجج.

تلقت عاصفة الرياح والبرد والظلام، المرأة المزغبة بالفتنة، الموشومة بديمومة الحياة الخالدة، كما الأسطورة، وانطأ، كذلك، حركة الأشياء والموجودات الأخرى، إذ استقرت ساكنة في منعطف الليل، كضفادع مفعورة بشكل فجأة لم تتوقعها.

وأسل سماء رمادية متجمدة، خدام عتيق، سلكت منعطف الليل الذي غيبتها، باحثاً عنها، بروح داخنة، ونضض راجف مضطرب، لم أجد لها أي أثر، غير حضورها بشكل وشائج طيف مزغب بالتوهج الباهر، تكتظ به أعراس سيولة الأضواء ومستقر الشارع الذي كان يحتويها. كانت عبر حضورها الطيفي الصارم، ماثلة أمامي باقراط، بفنتتها الأسطورية الفادحة بغزارة، نفذت عبر منحد في سومة الليل، أتابعها، دون جدوى، بجسدي الناحل، وروحي الزاخرة بحب حقيقي، إذ، انطأ كنجمة رهيمة في أمواج الليل الشائكة، لم أعرف أي مسلك نفذت إلى متاهته. وأدركت أن أضغعتها، وكنت أتخبط كطائر ضال، بين دوامات الأضواء ومنحطفات الأمكنة العديدة، وثمة رغبة صارخة تملأني... أن أعانقها، عناقاً أبدياً خالداً، كالزمن.

مثل أي يوم آخر، في عزلة الجسد المقل بالوجع الفاجع، وأسى الروح الحزينة. كنت في أمكنتي المهمة القصية... وعبر دقائق فقط وأنا أتجاوز شارع الرتابة المسائية، انبثقت رائحة السواحل نثت، كرائحة دهان السفائن الراقصة في الجرف... وعبر مديات قصيرة ظليلة، بزغت الأمواج مصطرفة برذاذ غزير مشتبك، كرزاق الجليد، ونشوءات الجرف الساحلي، مغمورة بنداوة صمغية كثيفة، ويقطة سكونية شاهضة تترصد، وراء أعين صيادي الأسماك المترقبة دون جدوى، حركة أسماك عابثة، وراء سناراتهم الغاطسة في الماء بشكل أنصاف قلوب ساكنة. ويضجر صاء، عبرت حوض الشارع المنبسط، حث الرصيف الآخر، وكان المساء قد استحال، بهدوء شديد إلى غروب قاتم، في النداوة الساحلية، المتساقطة فوق الرصيفين الفاحلين.

ليس هنالك من شيء معي، غير حافظة كتبي، ترافقني كنخسي، في شارع تموز، إذ استقبلنا بحفاوة غزيرة، كعادته وكنت قد تجاوزت رصيف الساحل والصيادين الحالمين بصيد وفير، والألجم الصغيرة، المشعة عبر تحوم الفضاء القصي، أحدثت دمة في قلب الليل المكتنح، مبددة غمامة معتمة عنه. وعبر بركة الأضواء المشتبكة في المنعطف، انبثقت كتلة من سابلة الليل، نساء وفتيات وشبان، بأعمار وملابس مختلفة، وشاهدت قمصان الفتيات الملونة اللامعة، بارقة فوق صدورهن المرمرية، ضاغطة على مفاتيح أخرى خبيثة، مستخرجة ووعتها المدهشة. حيث الأفق الطليق. كنت ضجراً بشكل غزير، فشاهدت الأشياء غائمة معتمة، لم يكن أي إلقاء وهاج استشعرت، عبر الساعات اللاحقة، إذ كانت تجري دون أي انتعاش، أحدثته في دورة الأشياء الساكنة والمتحركة المرئية.

كتلة السابلة تتفرق بين المنعطفات، تتجاذبها واجهات مشعة مشتبكة، وفي الأفق القصي، بزغت الأنجم، لأصفه كدرام فضية، فألقت شعاعها الأبيض الشاحب إلى مساحة عريضة من الشارع الهادي.

وشاهدتها... امرأة خرافية الجمال، كزهرة الليل، يطل وجهها الفاتن متوازناً فوق رقبة قاذبة بنداوة الجمال السحري، بعينين لوزيتين، معها فتيات أخريات، حالمات، كعرائات البحار، أصواتهن مزغبة بابتهاج واضح، وكن يتناولن (أيس كريم) بنشفاً وريدي.

الظلام يهبط فوق مساقط الشعاع، والمرأة الفاتنة، تنبثق،

* كاتب من العراق

نالت كفايتها من الأمطار ومن السيول التي جاءت في وقتها كعامل مرطب لحلق الأرض التي أعطشها الجفاف، إلى حين يأتي الشتاء، وقد تنال أويها كاملاً بقدرة قادر، وفي الواحات الشرقية البعيدة فإن الأمطار والسيول فحش ولا حرج حيث الصيف في ربوعها لم يعد صيفاً إلا بالاسم، فإن درجات الحرارة المنخفضة والهواء اللطيف الذي يكسر حدة هواء الصيف الجاف الساخن، من السمات الطقسية إذا جازت العبارة التي يخجل الصيف في المنطقة أن تنسب إليه.

كل هذه التناقض للسان الأمس جعلت أهل واحتنا يأخذون أمرها بجدية تامة فراحوا يطرحون السؤال الأخطر على أنفسهم والذي لم يكن يفكرون فيه أو لم يخطر على بال واحد منهم من قبل وهو: لماذا واحتم باتت منطقة محرمة على المطر والغيث وما ينتج عنها من مظاهر الصبب لقد انطلق السؤال الأخطر من عقاله لا ليست بإجابة عابرة ككل الأسئلة ولكن ليؤرقهم بفعله كنافوس يرز بالخطر في ليلهم ونهارهم يحاصر كل منهم بعلامة استفهامه كأنشطة تحز بحبلها الضخ على رقابهم ، فأصبح لا فكاك من مواجهته هذا السؤال والتوقف عنده والإيمان فيه وأخذة بجدية تامة، فمن ربط إجابة السؤال بالسماء ومشيتها في تقسيم الأرزاق على العباد، ومن ربط الإجابة بسلوك الناس من أهل الواحة وصفاتهم التي تجعلهم محرومين من الأرزاق، من حصد وبغضاء ونفاق بينهم ومن كره الخير لبعضهم البعض والمظالم والتعدييات التي يمارسها نفر من أهل النفوذ والجاه من أهل الواحة على الضعفاء والمساكين في الواحة ومن عدم احترام حق الجيرة والمودة بينهم في الواحة.

أهل الخير كانت مسارعهم لمعالجة الوضع تتمثل في إقامة صلاة الاستسقاء دعوا إليها كافة أهل الواحة للخروج إلى ظاهرها يتقدمهم طبعاً، وجاه وأعيان الواحة، أنتظروا صفوها تلوصفون في صلاتهم والتي تحدث بالدعاء والابتهاال فيها أحد رجالات الواحة المعروفين بالتقوى واللورع والتدين في سلوكه، حيث يحض من قبل أهلها نتيجة سيرته وسلوكه التقى واللورع، بكل إشارات الاحترام والإجلال، وقد أبلى التقى اللورع في الدعاء والابتهاال بلاء حسن، عرض الشكاية وفصلها واعتذر باسم الكل عن الظلم والخطايا بلغة فخمة خصبة بمعجمها اللغوي، وبأداء خطابي متمكن له سحره الذي سرى أثره بين مجاميع المصلين

كلنا في الواحة في انتظار المطر... نعلم به في كل حين يسلمنا الحلم به إلى تحين الفرص لهطولها كلما ظهرت في الأفق بارقة أمل لذلك على شكل سحببات تتدلى على رؤوس الجبال ... نظل نرتقبها أغلب الوقت وكأننا نرسل لها الرجاء تلو الرجاء بالهطول والانهمار، بنظرنا المشرعة للبعد في الأفق هناك حيث تظل لابتة ألياماً أو أسبوعاً بكامله في بعض الأحيان هذه السحاببات.

في الصيف وقبل الشتاء نعتاد وجودها في السماء ففي الظهيرات الفائضة الشديدة الحرارة قد تعودنا ظهورها في أغلب شهور الصيف في الواحة من ناحية الجنوب في شكل لسان طويل عملاق كثيف البياض كثير التفاصيل المرسومة بسواد حاد من الطيوم المتكاثفة فوق بعضها البعض فتظهر في سماء الصيف المشعة بالضوء القوي وكأنها عملاقة أو مرد أسطورية من قطن ناصع البياض فكانت كلما توسلت الشمس كبد السماء نظل تزحف بهبط حتى تتخطى قمم الجبال التي تحيط بالواحة ويسمر اللسان يتقدم تقود هذا التقدم ثلة من التيمات ناصعة الجبين المتنقطة الأوداج والتي تعكس بنيتها صحة وعافية دون غيرها من سحب جيش اللسان الجرار، حتى يغطي السماء من حول المكان ويحجب الشمس خلفه التي بدأت تدخل ألوان الأصل، حينها يبدأ هذا اللسان يرسل قبععات الرعد بشكل استعراضي، مخيف محرضاً الهواء في أن ينطلق في زوايح شديدة تنال من بعض نخيل الواحة، السامقات وترسل الغبار هنا وهناك، وربما نث المطر أثناءها بقطرات بسيطة لا تكاد تبلل الثوب، ومن بعد يبدأ بالتلاشي هذا اللسان العملاق من الغيم، متفرقاً يسحب أيدي سباً في امتداد السماء الواسعة، فيفعل الواحة لصرتها على هذه الفرصة المواتية للمطر والتي تبددت دون أن تفيد الواحة منها شيئاً يرغم الحالة المؤسفة من القحط والإجذاب التي تعيشها والتي قد تناهز في بعض الأحيان هذه الحالة الخمسة أعوام كاملة.

في الصباح مباشرة يبدأ سكان الواحة يتسقط أخبار نتائج الاستعراض الذي حدث بالأمس وما أسفر عنه في الواحات المجاورة البعيدة التي تقع ناحية الشرق وهو نفس الاتجاه الذي ينبثق منه عادة لسان السحاب من ناحية الجنوب الشرقي ، كل الأخبار التي يعبرون بها تضاعف الحيرة في قلوبهم فالتناقض التي خلفها اللسان بالأمس تكاد تكون مذهلة في ظل هذه الحرارة الشديدة للصيف، في كافة الواحات المحيطة بواحتنا فقد

* كاتب من سلطنة عمان

والحاضرين المشاركين في ذلك الطقس، وقد بدأ نتيجة ذلك لا شك ظلال أسف ومساءلة ضمنية على وجوه الجمع هناك فبدأ للناظر المدقق في صفحة الوجوه، لهنهبة أن أكابر القوم نتيجة ذلك قد عضوا أناملهم من الندم وهم يصارعون في دخيلتهم تقريع الضمير وتبكيته لهم بعد أن استيقظ وفرك عينيه من أثر النوم الطويل، وما وجده تتردى فيه هذه النفوس من أحوال لا تسره ولا ترضيه فوخزهم في باطنهم وظل يوخزهم ويواصل الوخز بقوة أصبحوا لا يحتملونها إلا بالعودة إلى سلوك الخير والصالح والمجبة، هذا ما قد يؤوله ناظر مدقق في صفحات الوجوه، في تلك اللحظة ووجوه أكابر الرواحة محنية منكسة وكأنها تلامس جهورهم من شدة التأثر والاتعاض من الموعظة التي ختم بها التقى الورع الصلاة، وقد كان مسك ختام الصلاة مائبة وافرة من الأرز ولحوم الضأن كان التمتع بها صعباً، إذ هامي ريح مقبلة عليهم تسفي وجوههم بالغبار والأترية وتطير بكل شيء في طريقها.

هذه الريح وهذا الغبار المنفلت قد استقبل من قبل نفر ليس بقليل من أهل الرواحة على أنه الجواب المرسل على طقس الاستسقاء، إذ فقدان الأمل من حال الناس وسلوكهم يجعلهم لا يتوقعون إلا كل خيبة وخسران، مؤكدين أن صلاة تنقصها النوايا الصانقة والمخلصاة والإيمان الذي يسند الأمر كله ويعضده في الأخير، إن تتجاوز في صعودها إلى السماء ارتفاع أصغر تلة حول الرواحة لا أن أصغر فسيلة نخل فيها، وكان هذا النفر تنفس الصعداء وبانطلاق الريح لينطلقوا معها بسفريتهم وتحقيقاتهم اللادعة موجبين سهام تقدمهم على الوضع في الرواحة برمته.

إذا ما زال الوضع على ما هو عليه قبل صلاة الاستسقاء واحة تشتهي المطر، تطارد كل غيمة عابرة في السماء بمغازلاتها وتوسلاتها لها بالإمطار والغيث.

حقاً أن شأنها غريب هذه الرواحة، واحتفا فهي تقع على ضفة واحد من الأودية الغزيرة، لكن رغم كثرة جرياناتها وغزارتها، لا يكاد يخطف لهذه الرواحة التحيية ما يكفي لمعضمة ولحمة، وما نمياه جرياناته الكثيرة الشديدة الغزارة تدور عليها مرور الكرام ليتلقفها البحر في الأخير، فتنزل عين أهلها تبكي بدموع الحسرة والفيئة، وهم ينظرون طوفان الماء يتبدد أمام أعينهم دون أن يستفيدوا منه، فينعكس ذلك على سلوكهم وتصرفاتهم بين بعضهم بعض، في تسوة وبغضاء تسم تعاملهم فاحترام الجيرة والقرىبين بينهم مفقود والود والتكافل مع بعضهم مفقود، والصد والغيرة وكره الخير لأقرب المقرين هو ما يطغى على سمات التعامل والسلوك الاجتماعي بينهم، لقد جفت وأقحلت نفوسهم من نوايا الصالح والخير والمحبة، مثلما هي حياضهم جافة ومقحلة، أنهم يذهبون إلى أبعد مدى في ممارسة حسدهم وغيرتهم وكره الخير للآخرين فأفعالهم وتصرفاتهم في حياتهم،

ترجمة عملية وقحة لهذه الأركان الأربعة، وإو أن المكان لا يخلوا البتة من الأخيار والطيبين في تعاملهم وسلوكهم، هؤلاء المعسوبون بذنوب قوهم طالما (أن النعمة تخص والنقمة تهم)، وسط هذه الرواحة القاحلة المجبدة من كل شيء.

والأخيار في الرواحة لأنهم لا يبحثون لمن يسندون إليه هذا الوضع المؤسي ويحملونه مسؤولية الذي وصلت إليه حال الرواحة، ولا يرمونه على عاتق أحد، هؤلاء الأخيار يجتهدون في تفسير الوضع المجذب والمقحل للرواحة، يرده إلى خطأ طوبغرافي لذا جازت العبارة ربما يتحمله المؤسس الأول لهذه الرواحة، حيث المكان في موقعها على الطرف من منطقة ضفة الوادي وفي قلب مركز انحدار مجراه، (والمؤسسون إما مستقبل مشاريع تأسيسهم بالتبجيل والاحترام لهم وإما بالامتعاض والتقليل من قدرهم والحط والسخرية من ذكراهم، فهذا قدر من بادر لبده الريادة في التأسيس وأنبئري لهذه المهمة، في كل زمان ومكان، فأمّا أن يثلو ذكر اسمهم بالفتشكات والترجمات والامقنات والعرفان

وإما أن تصب على رؤوسهم كل الكلمات). ويمكن تفسير ظهور هذه الرواحة على ذلك في هذا المكان بالذات حلول أحد الريان أو أحد الرجل هنا وأنسه إلى سمات المكان في واحد من مواسم الخصب الغزيرة بالمياه في بطن الوادي وقد نواصل في هذا التفسير الرصين لقيام الرواحة ونقل أنه بعد أن استعاب العيش ذلك الرائد الأول حظه إلحاح طلب الجيرة إلى إقناع غيره سواء من خاصته ومن قومه، أو من معارفه وأصدقائه وإغرائهم بالمجبة إلى هذه البقعة من الأرض التي في نظره الأرض التي تدبر اللبن والملح، فتعاونوا بعزم الجماعة وأخذ في استزراع وتعمير الخلاء الذي لم يكن قبل ذلك إلا مسرحاً للشمس والرياح ومحطة مقبل أو مبيت للسابل والمرتل، فبزعت على يديه ريتصميمه وهمت هذه الرواحة التي أخذت تتسع وتتسع كلما أغرى المكان بعد أن اخضرت أرضه، آخرين وآخرين بالاستيطان فيه إلى أن بلغت الرقعة الخضراء المزروعة والمستصلحة فيها مسافة الكيلومترات، كل ذلك راحل بدوره موسم الخصب بطول فترتها كانت الساهم، محافظة على مسورة المياه في الجداول داخل مجرى الوادي وفي العيون والينابيع حواله، غزيرة ومتدفقة طوال السنة.

هكذا يكون قد انقضت عمر جبل الرواد الأوائل في الرواحة في سعادة وجوب بالتوفيق والتجاح الذي حققوه، فكان لهم ثمة لبن وعسل مثلما توقعوا في هذه الأرض، ثم في الأخير والأهم كان لهم موطن ومستقر انتصروا أرضه خلفهم وذريتهم، وانتصروا صعيدا الطيب الطاهر مرقد وموتى أجدادهم بعد موتهم، فقروا عيناً في موتهم أنه لن تنقل غداً أحجار الشواهد على قبورهم فتستعمل أنثافي للطبخ والوقيد وتندثر آثار قبورهم وتضيع معالمها على منبسط الأرض بعد أن رحلوا.

أوضاع الثقافة العربية الحياة قرب النبع الجاف

الكسبح الذي يتحكم العرجتين الكبيرتين، اقتصادياً وسياسياً. بحيث أن تقوم لهم قائمة في وضع كهذا الوضع.. ربما إلى أن ينتقل الآخرون إلى كواكب ومجرات أخرى ليحسن الحال. من هذه الرؤية لا يمكن تجزئة العمل السياسي (وهذا ما أكدته براون) مهما كانت تنوعاته وتشظياته والتحويلات والخوفات (وهي وهمية في حقيقتها) التي يبديها من لهم مصالح خاصة ومباشرة عن تفعيل العمل السياسي وربطه ربطاً وثيقاً بالكون الاقتصادي. فالسياسة والاقتصاد مكونان أساسيان من مكونات الدولة الحرة والحقيقية التي تمشي مشية الواقف على قدمين سليمين (قدر الإمكان).

يرافقهما مكونات أساسية ولكن مساعدة، للدفع بمسير التغيير والتقدم مثل: الثقافة وتشوليتها والتعليم ومنافعه.. وهذا أشير إلى أن المكون الثقافي حسب قول وزير الثقافة البريطاني في فترة حكومة توني بلير - الأولى - بأن العائدات المالية في الخزينة البريطانية من المردود الثقافي يساوي ٤٠ مليار بوند استرليني متفوقة على كل عائدات بيع الأسلحة في بريطانيا سرا وعلناً.

وهذا أيضاً سوف أشير إلى أن ثلاث بلدان أوروبية هي بريطانيا - فرنسا - ألمانيا يصدر في كل واحد منها (وأقول.. سنوياً) كتب، مطبوعات ومجلات تتراوح بين ٦٥٠ ألف عنوان و ٧٠٠ ألف عنوان سنوياً.

فخلال عام ١٩٨٨ وحده صدر في بريطانيا ٦٥٠ ألف عنوان متقدمة على فرنسا التي صدر فيها ٦٣٠ ألف عنوان كتب ومطبوعات.

سؤال كبير.. لا يعلم أجابته إلا الله.. كم عنوان يصدر في الوطن العربي من مائه إلى مائه. اذا طرحنا هذا السؤال في موضعه الحقيقي، ربما تصفنا كم عنواناً صادراً، وكم من كتب ألفينا.

عندما تتبدد الروح بالانطفاء رويداً، رويداً على جمرات مشاهد الحياة، تعيش الذات عزلتها الداخلية حد الانكسار، ليحل محل الصمت واللامبالاة، ليصبح الإنسان والحالة هذه، مجرد قامة الظل الذي لا فائدة منه، لا فائدة، كقبض الریح.

ط م

في يوم الأحد ٢٠٠٤/٨/١٥م قرأت خبراً في الصفحة الأولى في (الزميلة) جريدة عمان.. يقول الخبر في عنوانه (مسؤول في الأمم المتحدة: «العرب يتراجعون اقتصادياً»).

في الولهة الأولى وربما الألف.. لا يبدو العنوان مثيراً فهم (أي العرب) يتراجعون طويلاً وعرضاً (منذ سقوط الأندلس). وكما يقول المثل «كما ذهبوا.. رجعوا». بمعنى أن كل هذا التاريخ وتحولاته وتقلباته وتدهوره وتغيره وتقلبه وتبدله لا يعني شيئاً إلا أن تفتتح مبنى أو تقيم شارعاً، لتقول: أنا الدولة.. والدولة أنا.. العرب يتراجعون اقتصادياً شيء ليس بالقرب ولا بالعجيب.. بفضاضات من حروب مجانية «تمتسح» ملياراتهم (من الاستثمارات في أمريكا وأوروبا) وتصبح بلدانهم مراتع لتجارب الأسلحة.. وبفضاضات من استشراء البيروقراطية والمحسوبية وتوابعها يصبح الاقتصاد ونموه بموازاة بلدان أفريقيا جنوب الصحراء، والذي يتراوح بين واحد في المائة واثنين في المائة سنوياً. بحيث لا يمكن المقارنة بين اقتصاد بلد واحد مثل أسبانيا وكل الدول العربية مجتمعة.

المدير العام لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي «مارك براون» قال: (إن العرب وحدهم يتراجعون اقتصادياً داعياً قادتهم إلى الانفتاح، خصوصاً على المستوى السياسي).

في مقولة براون هذه.. توصيف قوي لحالة ملحة.. قد يماطل البعض فيها أو يتركها لقرينة الحالة (كما هو قدر العرب) رهينة ضغوط الزمن.. هذا التوصيف هو للحالة الاقتصادية التي هي مرتبطة ارتباطاً عضوياً وأساسياً بمفصل أساسي هو الجانب السياسي (المغيب) في شكله الديمقراطي، الذي كان الغرب فيه يجامل العرب أو يفظله أو يغفره لهم إن لم يقيموه أو يطبقوه حتى كقيمة إنسانية فما بالك بقيمة حقيقية (رغم أن معظم الدول العربية أو كلها تقريباً تتوفر على مواد وينود موجودة في نصوص ودساتير استلّت من شرائع سماوية وأرضية دون أن ترى النور في أوجهها المشرقة أو براءتها كمواد قابلة للحياة).

تجربة أمريكا الوسطى والجنوبية (في نسبيتها) القريبة من التجربة العربية لم يستفد منها العرب حتى وصل (الغاس في الرأس).. وهنا وقعت الواقعة، وأصبح العرب في وضع الرجل

بور تريه بلند الحيدوي



هاشم شفيق *

التقليدية لانسان القرون الوسطى، او انسان عرق محدد كلاني. له السلطات النافذة والطاعة اللانهاية لقادة الجموع بهوى فرداني. تحت هذا الشعور وبدف هاته الرؤية التنويرية المهجوسة بمشكلات الوجود وانسانه المعاصر كان يتحرك بلند الحيدوي مهجوساً بمصور الجماعة. لذلك لا غرابة ان يتشكل الص السراجيدي لدى بلند باكراً، حساً يتحدر من المأساة مستخدماً مناحي درامية، ينمو فيها المونولوج والجلد ويزوغ الاسئلة اللانبة دون انتظار جواب على سؤال الاعماق، لم يكن بلند الحيدوي في مسعاه الطويل واهماً. بل كان واعياً لصنيعه، يعي ما يفعل بخبرة الماهر والصانع المكين الذي اشدت اليه المهوبة وهو في بواكير حياته، أي حينما كان فتى في العشرين غص الرؤى، طازج الوعي في بدء ونشوء وتكوين ينحو تجاه البداية الأولى، تجاه المطلق لاحترقوا مشارف الميتافيزيقية. يستنطقه بقبضته الفتية التي كانت تدق على غطاء الكون مستفسرة، متسائلة عن كنه الذات الانسانية في أشعار لافقة برؤيتها الدلالية المومنة عبر خفقتها الطينية الغريبة، اشعار ملينة بالحدوس والظنون والتشاؤم النازح عبر رؤى الفلاسفة والمناطق والحكماء. والسؤال الذي يشغلني الآن وانا اقرأ أشعاراً باكراً. أولى، ليست صوفية ولا حكيمة، ولا تتناشد تطلعات وعظيمة، كيف وانت هذا الشاعر الفتي، رغبة التساؤل عن الابد والكون

في غرفة بلاطها اسمنت ، وبابها الخشبي المتهاك مشفق، لها شيك في الشتاء لا يني ان يتحول الى مكيف للهواء. كنت اسنده بقطع من القماش لكي احافظ على توازن مناخ الغرفة. في هذه الغرفة المتواضعة المدعومة في الشتاء بمدفأة علاء الدين التي يطوها ابريق شاي قرأت الشعراء الرواد، شعراء القصيدة الحديثة، وكان بلند الحيدوي طعمه الخاص في قراءة هادئة، منعزلة ومنفردة في احدى الليالي السالفة من شتاءات العراق. ان هذه الذكرى ما زال خيطها الخاص يربطني بأعياق غابرة، يوفرها لي على الدوام شميم بدفين كامن في طعم الشتاءات وغريبتها. وفي الروح المتناثرة الاسيانه، كلما لاح طيف مدفأة وهز البرد شياكي، وكلما احسست بالرائحة الثقيلة للشتاء الممتزج بملامح الاغتراب. اذا بلند دائماً كانت هناك مثل هذه النكهة المميزة، هذه الفصل المثيرة للخيال والمحفزة على الاندفاع في مجاهل الكتابة، لاكتشاف الذات ومهابطها العميقة، لسبر حيرتها وكينونتها في الوجود. هناك «جنب المدفأة» المولغة في أعماق الشتاء العاري قرأت «رحلة الحروف الصفر» وأغاني الحارس المتعب» بطبعتهما البيرويتين. ذاتي الشكل التفر والسمة الانيقية في ترتيب مطارح الكلام. من هنا كان المدخل الشعري الى بلند مهيباً طقسه. نار لهابة زرقاء ترنو الى روح الشتاء. وشاي تخين يعزز عزليتي ويؤكد ما في كتاب صدر في بيروت لشاعر عراقي ابتكر غريته باكراً. تاركا لي غربة من نوع وطني اكتشفتها هناك في غرفة احتوتها اريكة ومدفأة وسط شتاء مكربس. هناك تبدى الشاعر وتكشف عن نسجه الخاص طالعا من ظلمة الحرير. حانكا خيوطة المتينة. ومولداً فكرته عبر رؤية وجودية كانت تطرح سؤال الانسان الابدوي. قلقه ولوعته. ولادته ورحيله. جدواه وعدمه. ثقله وخفته، يقينه وشكه، وجوده وعينه، حياته وحفته. اسئلة فلسفية كانت تتوالد في شبكته هي اسئلة عصره، اسئلة عصر الانوار، اسئلة الانسان المعاصر منذ بيديرا وفولتير الفرنسيين وجان جاك روسو الانجليزي ومروراً بكانط ومايادغر وجان بول سارتر. اسئلة نادت بانسان جديد وألغت الصورة * شاعر وكاتب من العراق

والوجود، وهو لما يزل فتي متطوياً على عقدين من السنوات؟ من أين جاء هذا الخزين الفكري المصوغ بأداة شعرية، فيها ما فيها من الوجازة والاختزال والكثافة في التعبير ومطرافه اللغوية؟ هل تقول إنها البراءات الأولى المجدولة على القطرة المدعومة بموهبة حاملة؟ إذا أنها جبلة خاصة لا تجبل الا للقلة من أمثال بلند الحيدري، ذي الوميض المتدفع على شكل سؤال ملغز:

سأرجع للفناء كأنني/ ما جئت الا كي أكون فناء/ ولاشتري كفناً، أضْمُ بجوفه/ أدوار عمر قد مضين هباء/ ماذا جنيت لأحمل النير الثقيل/ تيمناً ورجاء (خفقة الطين- ١٩٤٦).

بهجس رومانتيكي يميل الى التشفيغ المعبر، ويأني عن البلاغة اللغوية والتوشيات والحواشي اللفظية، قدم بلند خفقته الشعرية الأولى، وهكذا تبدى، ليكون مختلفاً ومغايراً منذ البدء لمجايليه، له خاصية الفردة، متماهياً مع نصه وأسراره الداخلية، متوراً نمفه، ومصدعاً شجاء، ومقترِباً من الصفاء الشفيغ الذي طبع اشعار الياس ابي شبكة في «أفاعي الفردوس» وعمر ابي ريشة ولعين نخلة، ولعل السبب الرئيسي المولد لهذه الشفافية كان مصدره المدينة.

«القصر في منتصف المدينة» تغل جنبه روى حزينه/ تكاد ان تصرخ في السكينة/ وحضته القائمة، اللينة/ تكاد أن تصرخ: ما أقساه/ هذا السنا الفارق في نجاهه».

(اغاني المدينة الميته ١٩٥٠)

انها المدينة التي كانت تحفل بها المنازع البغدادية، الاشكال والصور والتعابير، النهر والعمران الحديث والمقاهي المنحازة في طرازها الى الطرز الأوروبية، اللباس والقبولات والتحولات الاجتماعية التي راقت عاصمة الرشيد في منتصف العقد العشرين، كل هذه الاشياء مضافا اليها وعيه الانيق في معرفة التراث الشعري لغرس نخله وتصفيته ومن ثم صهره لصالح التأثيرات ستولد عبر تأثيراته اللبنانية في ديوانه الثاني «اغاني المدينة الميته». إذ سرعان ما اعطت هذه التأثيرات القويمة للشعر اللبناني بؤراً سحرية لبلند لا تخلو من الجوانب والمحفزات والنداءات الممغنطة بالهجرة اليها. لمعايشتها بالحواس جميعها، حيث التوغل في بطونها وشعابها واستمراء لذة البقاء فيها، ولذلك سارع الى الانتقال من الحياة النهرية ذات البعد السياسي الدامي الى الحياة البحرية ذات الاناسة الحضورية المصحوبة بفضاءات متوسطية، تمتع من منابع حرة متفرجة على صعيد الثقافة والسلوك ونمط العيش الجانج الى نوع من الهناء والسلام الاجتماعي.

نحنا قطع بلند الحيدري شوطاً في تنقيف نفسه وحماية ذاته لتزويدها وتغنيتها بالجميل والمعاصر في دنيا الكتابة. ولئن

كان بلند الحيدري المؤسس لجماعة الوقت الضائع التي تضم قائمة الفنانين في بغداد، احتك بها واستطاع من خلالها ومن خلال شبيته المفتوحة لتعلم احداث المدارس والتيارات التي شملت الفن العراقي المعاصر. آنذاك غاناه في بيروت قد عمق هذا الاتجاه وطوره، فنشأت لديه حاسة نقدية تشكيلية اولت اهماما خاصا لمدرسة الفن الحديث العراقي من خلال مساهماته ومتابعاته وملاحظاته النقدية. لقد منحت بيروت في زمنها الذهبي زمن السعيتيات ومطالع السبعينيات فرصا نادرة للكتاب، هي عبارة عن شُغل لا تطفأ في مسار كل من أوى اليها واتخذها ملاذاً ووطناً بديلاً. وبلند بدماثته وطيته وحسن معشره وسلوكه وثقافته النوعية، اعطته ولوعاً ومشاركةً والقاءً لا تعطيه الامن لا يمتلكون النفيس الذي يشبه جمالها وفنقتها. ومن هنا انخرط بلند الحيدري في تسجيح حياتها. داخلًا صالوناتا وصحافتها، وأنماط عيشها، مشاركا ومساهما كواحد من ابنائها، غير انه من جهة كان يضي جذر غربته ويؤكد في رويه وسقايته ليضحي مزدهراً، نامياً يستظل به هناك «بجنب المدافأة» لكأنه به كان يعيش حياتين، واحدة اجتماعية، عملية، فاعلة، وأخرى انفرادية، اغترابية متوجة بالوحدة والوحشة والبرد والصقيع. وحشة من خطا «خطوات في الغربة» حتى باتت علامة دالة عليه، ستظل ترافقه حتى سنواته الأخيرة في العاصمة البريطانية لندن.

في لندن تعرفت على بلند الحيدري هذا الشاعر المتسامي بتواضعه وألفته، الحنّان، كثير التساؤل عن معارفه واصدقائه ومحبيه، بلند الذي كان نموذجاً لا يضاهي لأصرة التعاون. كان متقانياً الى حد بعيد في جبه للمساعدة وفي ولعه السياسي الذي ازداد لديه ليكرسه كلياً لمناهضة الطاغوت الجائم في بغداد. لقد اتسعت غربته في لندن وهو يشهد محطات الخراب التي يمر بها العراق، لافتة آلاف العراقيين لتقديهم في بئر الغربة والموت وعلى أرفصة العالم.

لم يزل بلند الحيدري في حياته خطوة المبدع الكبير، ان كان على صعيد الاحتفاء به او التفكير لمنجزه الثقافي، لم يمنع جائزة قيمة، سوى جائزة تيمية ورمزية تلقاها في بواكير حياته من اتحاد الكتاب اللبنانيين، ولم يلق من اقاربه سوى الاجحاف بحقه، رغم كونه أحد أربعة من السبائين الى حقل التجديد في الشعر العربي، لكن بلند الحيدري رغم رحيله السادي عبر «أبواب البيت الضيق» ليقم تحت الثرى الاجنبي، سيقراً من جديد وتعاد قراءته ليكون حياً بيننا مثل قرينه بدر شاكر السياب. وهذه الصفة لعمري هي من صفات الشعراء الكبار المؤثرين في سياق الحياة وسيرورتها وأتاريخية.

الشاعر والتجربة

عبور النقد

أحمد فرشوخ*

يقترّب من هؤلاء الشعراء وغيرهم عبر لقطات وجوانب وزوايا، ومشاهد ورؤى مائلة *obliques*، قد تبدو نافلة بالنسبة للتحليل النصي (الموضوعي)، هكذا نكون امام خصوصيات الشاعر وبعض تفاصيل سيرته وبشذرات تفكيره ووعيه، وجميعها تغزل ثوبية الصورة الشخصية *Portrait* للنص ومبدعه، فنقرأ حياة الشعراء كحكايات وسير تنكسي الود والتعاطف. ومن ثم استعادة الصوت المغيب للشاعر بوصفه ذاتا حية، تعبر الكتابة وتبصمها برمزيتها ومعرفتها وأثرها.

إن الوجوه الشعرية المرسومة في الكتاب بتعاطف ومحبة، تشترك في كونها عاشت الابداع كتجربة حدود أو تخوم، حيث استعادة الوعي لسكنه في الكيونة، وتلاقي المعرفة بالحرية، فضلا عن اشتراكها مع قارئها في تجربة الابداع الشعري، أي اشتراكها معه من جهة الممارسة وشكل الرغبة، كما لو أن لسان حال الشاعر حسن نجمي يقول: «شعراء العالم وأنا». وهو ما يعني تحويل شكل معين

يقترح كتاب «الشاعر والتجربة» لحسن نجمي سيرة قرائية، منبثقة عن الوعي والاحساس، والخبرة بالنصوص والعلامات والأشكال: بعيدا عن أنساق النقد ونظريات الأدب. حيث القراءة تغدو حركة وإغراء بالمعنى، وبالتالي أداة لمعية تنتصر لقوة الكتابة، المجاوزة لثنائية اللغة الواصفة والموصوفة، العابرة لفضاء يترجم بين النقد والإبداع، وللذات الكاتبة، هنا حضورها العلامي، إذ عبر مجازها يحصل فهم الآخرين، ومن ثم انفتاحها على المجتمع والتاريخ والمتخيل، وتشكلها وفق صورة رغبة في صور الكتاب والشعراء والفنانين، وكذا صور الأمكنة والفضاءات. هكذا يخلص الشاعر نجمي الى قراءة دينامية تستبدل القانون بالمنظور، بحيث تتحول النصوص واللوحات والوجوه الى مواضيع للإدراك الجمالي، تنتعش بحياة التخييل المقرون بالمعرفة، بالشكل الذي يجعل المعنى محايثا للعلامات، والدلالة ماثلة في الوعي، وفي العمل الفني ذاته، فهذا المعنى إذن، تنبثق تجربة القراءة عن تجربة الذات، متخذة شكل نقد تأملي *critique essayiste* يماهي الشعور بالفهم، ويحفز على التراسل بين الذات والموضوع. لذا تنمو منظومات القراءة، إشاراتها، وخطوطها ضمن مدار نقدي مغاير، يشغل على الفراغات والبصمات والآثار، والشذرات والهوامش والتفاصيل، والدقائق والفروقات. إذ في اللحظة الأولى للكتاب، يقترّب الشاعر نجمي من وجوه شعراء عرب وعالميين: أدونيس، غليلمفيل، أونغاريتي، جاكوتي، خواروث، ستيفنر، نولنس، جويس منصور، نيرودا، برودسكي، ازراپاوندو، ماياكوفسكي.

* كاتب من المغرب

للقراءة الى مستوى الحياة الخاصة لمؤلف الكتاب، وذلك وفق تصور يعترف بعبور النص من قضاء الكتابة الى قضاء الحياة الشخصية للقارئ، بحيث تشع عينات سير ذاتية biographemes تجعل النص المقروء جزءاً من المعيش الوجداني لمتلقيه. وضمن هذا الأفق، تتأمل اللحظة اللغانية، في الكتاب، السيرة الذاتية للكتابة الشعرية، متطارحة قروض وأسئلة تعلم الشعر: إضافة الى تشخيص التميز الجمالي والثقافي لوجوه نقدية وصحفية ومسرحية وفنية تحظى بوضع اعتباري مؤثر ضمن المغرب الثقافي:

حسن المفتي، محمد بنيس وضياء العزاوي، ثريا جبران، احمد اليابوري، محمد باهي، محمد القاسمي، احمد جاريد، موليم العروسي، عبدالله الحريري، يوسف سعدون... فهامنا يعيد حسن نجمي بناء الأسئلة والإشكالات المشتركة بين مختلف أنماط الكتابة والفن والتعبير. إذ بين الشاعر والتشكيلي، تمثيلاً، حوار متكافؤ وتبادل دلالي ومجاورة فضائية. ما دامت المعرفة تستوعب المرئي والمكتوب والمقول، فالنص تركيب بين النظر والقول، شريطة أن تستنطق العين صمت الأشياء، وأن تتحرر من قصص الكلمات والجميل.

وبهذا نكون أمام أفق لتحرير الحساسية الجمالية، التي تنسل بشفاقية وهدوء الى لحظة الكتاب الأخيرة، الغامرة بكشوفات الأمكنة والفضاءات، حيث يقترب الشاعر- الكاتب من شعريتها المضمرة، متأملاً تفاصيل الهوي وجماليه العابر. ومن ثم قراءة مدن وفضاءات مغربية عديدة: المسقاة البرتغالية بالجديدة، مقهى الشيبه، قرية ابن احمد، الدار والجريدة، أزموور.

فها هنا يرغب الشاعر في الأمكنة، كما يرغب في الأشخاص، يحذر الانساب الرمزية لتجربته في الكتابة، ويبنى شجنه الغنائي العميق، كلما أحس رغبة في نبش أدراج ذاكرته الواقعية والمحاربة، ليصير بعدها المكان خصيصة وسوآلا، جرحاً وجمالاً،

حفاً وتعنيفاً، شعوراً وذكرى.

هكذا يكتب الشاعر نقداً تأملها خارج المصطلح، يعبر باللغة الواصفة المفترضة من موقع اللغة الثانية الى فسحة اللغة الأولى، صانعا بذلك كتابة أدبية تنتمي لثقافة الحلم والرغبة. كتابة تحول «النصوص» الى ظاهرة وتجليات الوجود، وبالتالي الى مواضيع جمالية تستجيب للشعور، وهو غير الانفعال الذي يخص الذات وحدها، ويهدأ في مجال الفعل، لأن الشعور معرفة من نوع خاص أو تأمل عاطفي، وقدرة على قراءة خصيصة وجدانية تنتسب للموضوع الجمالي. وفي ضوء هذا الفهم، يمكن الحديث عن «شعرية حسن نجمي»، أي عن قواعد جمالية توجهه في مختلف نصوصه، هي التي تميز «كتابته» بالمعنى البارتري، وتمنحها قراءة ممكنة انطلاقاً من مجموع متنه النصي: «لك الامارة أيتها الخواصي» (الدار البيضاء- ١٩٨٢)، «سقط سهواً» (الدار البيضاء- ١٩٩٠)، «الرياح البنية بالاشتراك مع الفنان محمد القاسمي» (الرباط- ١٩٩٣) «حياة صغيرة» (الدار البيضاء- ١٩٩٥)، فضلاً عن كتاب «الشاعر والتجربة» (الدار البيضاء- ١٩٩٩)، موضوع هذه المقاربة، والذي وسمنّا كتابته بالنقد التأملي، وكذا «شعرية الفضاء»: (الدار البيضاء/ بيروت- ٢٠٠٠) الدراسة النقدية المشتغلة على المتخيل والهوية في الرواية العربية، انطلاقاً من المتن الروائي لسحر خليفة، وهي دراسة تفيد من النظريات والمفاهيم، لكنها تولد كتابة تحتمي بالتخييل، من جهة ارافاف اللغة الواصفة، وإضمار النماذج والخطاطات التحليلية ومن ثم ترجمتها بين جنسين أدبيين، واجترارها «لكتابة ثالثة» مفترضة تمتع من اللغة الواصفة والموصوفة. وبهذا تتكون الشعرية المقترحة، بما هي اختيارات مميزة، يقوم بها الكاتب بقصد أو بغير قصد في نظام التركيب والتأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات.

حسن نجمي، الشاعر والتجربة، نصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٩

«حنين العناصر» لعائشة أرناؤوط:

دراسة جمالية

علي نجيب إبراهيم*

تتناوب الجمل الفعلية، والجمل الاسمية، وأشياء الجمل، وأسلوب الاستفهام تناوباً رباعياً شبه مطرد وخصوصاً في «هُلَام المتاهة» و«عبور الحواس» (٣). وليس التناوب في ذاته هو ما يولد التدرج الإيقاعي، بل يولده التفكير المبدع الذي يخلق كوناً جمالياً تارة من مادة التساؤل المتحولة للعناصر الملفوفة بالحنين، وتارة من الصور الوامضة المتناوبة هي الأخرى مع الصور المتهادية الوئيدة. (٤)

أ - تتكون مادة التساؤل من عناصر الذات وعناصر محيطها الخاص والعام. إنما تظل الذات محور المحيطين معاً مثلما يتبين في المقاطع الآتية حيث يتوزع التساؤل بين ضمير المتكلم وضمائر المخاطب والغائب.

- كيف لي أن اتحد بسرّ المتاهي؟
كيف لي أن أنشئ في أوار
اللامرئي؟ (٥)

- متى ستكون واحداً؟
متى ستختلط علينا صورنا؟
لنلتقي حقاً؟ (٦)

- ماذا ستفعلين لإخفاء تجاعيد
الأفق؟ (٧)
ونحب أن الديوان كله مرتبط على

يثير ديوان «حنين العناصر» الصادر عن دار «كنعان» في دمشق (١) طائفة من المسائل المتصلة بجماليات الإبداع الشعري، وفلسفته، وتلقيه ولا سيما وأن الشاعرة تستحضر عوالم متعددة تصيف إلى أسئلة الوجود في ذهن المتلقي ما من شأنه أن يجعله يعيش تجربة جمالية فريدة وهو يرحل مع الكلمات والواقع والصور.

ولعل المسألة الجوهرية ماثلة في أفق الحنين المفتوح بإطلاق على اللانهاية من حيث هي فضاء لوجود الكائن، وتطلع إلى الفعل الدائب، والتحول المستمر. فكيف يمكن أن يشرح هذا الأمر، وما خلفياته ومسوغاته؟

علينا أولاً الإشارة إلى أن ثمة - من بين صنوف الأسلوب - نوعين من التعبير الشعري في استحضار الأشياء: تعبير واضح يعبر الإدراك، ويضيف الشيء كما هو، وتعبير قوي يعبر العاطفة، ويصف الشيء كما يحس (٢). واقتراح هذين النوعين يطبع لغة «حنين العناصر» المجهولة من طين تعبير جمالي قوامه تفكير، وفعل، وألم. إذ إن الرؤية الإبداعية للشاعرة تشحن الكلمات بأصداء فريدة تتجاوز الرنين الموسيقي المألوف وتخترق لب الدلالات المحفوظة في ذاكرة المتلقي. كما أن صوت الشاعرة ينداح مع كل صدى معيداً أو ساعياً إلى إعادة تكوين الموجودات تكويناً جالياً خاصاً به، مميزاً. وهذا ما يوجب إدراج التحليل في ثلاث نقاط سنتناولها بإيجاز، وهي:

١ - خصائص التعبير، وجمالية التفكير المبدع: يتجسد صوت الشاعرة في تشكيلات تعبيرية ذات إيقاعات تطول وتقصّر بحسب الدفق الشعري ومداه في القصيدة الواحدة. ومن ثم يسهم بناء التراكمات اللغوية - إلى حد بعيد - في تنوع التعبير والإيقاع على السواء، حيث

* أكاديمي يقيم في فرنسا

الاستفهام الذي يؤسس فلسفة الغياب وصيرورة التحول قبل أن يفقد وظيفته ويتبدد مع تبدد الكائن الراسف في قيود وجود مترد هو أصلاً موضوع التساؤل والدافع إليه لذا يأتي كثيفاً في القصائد الأولى لكي يعلن بداية مغامرة الخلق، وانطلاق الكائنات في الفضاء غير المنظور:

الأئلة تصدأ على مهل

على مهل نصدأ

نتقرر

نحدوب

وعلى مهل نغيب.(٨)

بدءاً من المقطع الأول من قصيدة «عبور الحواس» يصير الاستفهام استنكاراً لحضور عناصر الوجود القائم، ولا يعود موضوع الاجابة عليه مجدياً ما دام الغياب قاعدة الكون المتخيل الذي شرع التفكير المبدع في خلقه. وهكذا يغدو مركز الدائرة في اللامكان، والجفنان مفتوحان على اللاشيء، وتنكشف الذات المبدعة نحو اللاشكل وهي تضي الى كمونها مرجئة معرفة قدرتها على الإمساك بزمام الكون الغائب- الذي تقيمه على انقراض ما كان قائماً- الى لحظة اللاكون حيث يخلو الاستفهام من أي معنى:

هل أنجزت حقاً...؟

غموضي الفضفاض؟

هل روضت أشباهي...؟

ربما سأعرف الجواب

حين «لا أكون»

وحين لا يكون لتساؤلي معنى.(٩)

ب- أما تناوب الصور الواضحة والصور الوئيدة فيترجم سمتين تعبيرييتين بارزتين: فعلى حين تتلازم الصور الواضحة غالباً مع الخلق والتكوين، تأتي الصور الوئيدة لرصد حال الظاهرة وحركتها البطيئة. وبينما تُكسب الصور الأولى التشكيل اللغضي قدرة الفعل على إيجاد الموجود من العدم مع ما يتطلبه الموض من تسارع الايقاعات الخاطفة، ترسم الصور الثانية سياقات ما قبل الموض وما بعده، وبهذه الطريقة تعلقو نغمة التعبير وتنخفض، وتقتصر وتمتد إلى حد أن تعاقبها يتماشى في

كثير من الأحيان مع ظهور العناصر وغيابها. من أمثلة هذا التعاقب- المطرد في أغلب قصائد الديوان- المقطعان الآتيان:

- كن نوراً

موجة

شغفاً

كن أنت.(١٠)

- الضباب يرتفع ببطء

ثم يتلاشى.(١١)

فاللغة في المقطع الأول خاطفة تعكس اليجاد من خلال مفعولات تتلاحق، بعد فعل الأمر، كالبرق، لكنها - في المقطع الثاني- بطيئة الايقاع مع الفعل المضارع المندرج في الجملة الاسمية، ومع حرف العطف «ثم» الذي يدل في معظم سياقاته، على التراخي. ويفعل هذا التناوب فعله في المتلقي إذ ينقله من التماعات لقطات تصويرية لا توفر له زمناً كافياً لالتقاط أنفاسه، الى صورة ترسم أمام عينيه وهي تستغرق وقتها متيحة له أن يتأملها. ونتيجة المقارنة بين الحركتين المتفاوتتين للتصوير ينشط الذهن، وتبقى الحساسية الجمالية في سياق عملية التذوق بما تتضمنه من متعة وشعور بالكثافة.

٢- الرؤية الجمالية والفعل الابداعي: تسمح الرؤية الجمالية التي توجه الفعل الابداعي بمعرفة ملامح الكون الذي تتخيله الشاعرة بديلاً للكون القائم، وتتيح كذلك إدراك أبعاد الفعل الابداعي في تشييد الكون، وبناء علاقاته التي هي بطبيعتها علاقات جمالية متخيلة، ولو تفحصنا بنية هذا الكون الجمالي لوجدنا أنه مؤسس على نفي الوثوق واليقين المقترن بانتشاء الذات المبدعة بـ«اللا» السابقة لماهية كل شيء:

- كل خطوة أخطوها

تطلب

التخلي

عن اليقين(١٢)

- للتلصص من وصب الشعر

ومكيدة المعاني...

أريد أن أنتهك لب الكلمة...

أن أنتشي باللامعنى الآخاذ(١٣)

إن الشاعرة ترفض نفياً لتتوسل نفياً آخر. ومن الرفض والتوسل ينبثق التساؤل عن مكان الفعل الابداعي في مجال النفي المتوالد الذي يفضي الى العدم ومخاضاته في القصيدة السادسة المتكونة من أربعة عشر مقطعاً. إلا أن مخاضات العدم تعد على الدوام بتخلق ما هو كامن في رحم الفعل الابداعي، وتنفذ في الوقت نفسه على المدى اللانهائي لانتفاء التجسد، والأبعاد الفيزيائية للأشياء. وما التخلق إلا الحال البدائية للوجود الجمالي الغامض لاحتمالات التشكل التي لا تنبي إلا بالماهيات المعروفة بما ينفيها وهي تسبح في فيض اللاشيء، واللامرئي. فوجدوها مرهون بعدم معرفة «ما هي» على وجه الدقة والتحديد. حتى إن هذا الوجود يتماهى مع الذات المبدعة بما تنطوي عليه من مجهول أو من معلوم لا يُحد ولا يسمى. وعليه فإن الذات تصير موضوعاً للفعل الإبداعي: موضوع كشف يقود إلى الفضاء الكوني حيث تشهد الذات النفي في طوره الأول، أي الطور الحسي الذي يعطي انطباعاً بولادة وشبكة تعقب التوغل، والنفاذ، والانتزاع، واللمس، ومسح سطوح المرايا، فما مآل ذلك كله؟ تقول الشاعرة:

أتوغل في ذاتي للنفاذ إلى الكون

أنتزع قشرة الأشياء لللمس فراغها الحي.

أمسح سطوح المرايا

اللاشيء

يخضن العالم.(١٤)

استناداً إلى قولها المصوغ بصيغة المضارع العاكسة حاضر الد «أنا» الشاعرة، ندرک أن الفعل المبدع يتأمل ذاته وهي تنهض الأشياء التي تدب فيها الحياة من دون أن تكون قادرة على تجسيم طاقتها في توهج الشكل. ومن أجل هذا تدأب الذات على تحديد «سمت الكلي» الذي يخرج الأشياء من «برزخ الظل» إلى ما يعد «العدم الحي». والكلي الذي ينبثق من هذا العدم انبثاق الألوان من الأسود المالك، إنما هو القصيدة بوصفها ثمرة التجربة الشعرية وما تندع عنه من قلق ومغامرة وتوتر وتمرد أيضاً. إنها التجربة التي يتكفّف زمنها في اللحظة الحاضرة، لحظة النبض الوجودي، والتباس اللغة.

والتمازج الحلم بتخطي الذات المبدعة لحدودها وبالمضي

في رحاب الحدس والجمال:

– الآن... أنلمس

نبض الوجود في منطقة الحدس

والتباس اللغة(١٥)

– أجل حلمت مرة

ثم تخللت مشيمة حلمي

حيث لا إياب.(١٦)

٣ – الكتابة وجماليات الألم: تحدث النقاد كثيراً عن أن الكتابة وليدة المعاناة ومكابدة فطائع الحياة ومأساها، وأفادوا بأن النصيب الأوفر من جمالها يعزى إلى قدرتها على جعل المتلقي يشارك في عيش تجربة الألم التي عاشها الكاتب. أو لم يقل: ليس ثمة ما يولد أدباً عظيماً مثل ألم عظيم؟

وعلى الرغم من ذلك، قد تكون الكتابة غناء الألم (١٧)، وقد يكون الشعر فكرة ترقص على أنغام الأنفاظ، والمتلقي بدوره يستشعر جمال هذه اللغة الموسقة، فيهتز لها، ويتفاعل معها.(١٨) وربما لهذا السبب يرى بعض النقاد في لغة الشعر «حلوى اللغة»، والحق أن لغة «حنين العنسانس» تستوقف القارئ بجرس أنفاظها، وإيقاعات تراكيبها، وإيحاءاتها. ويستوقفه كذلك تجاور كلمات خارجة من النسيان، تبعث رنيناً خاصاً يوقظ الإحساس بالقدم والجدّة في آن معاً: حياء الرعود، رضاب الرحي، ألس نور الآن، هميس الوجود... وكأنما تأتي قصيدة «الهيّات» شاهداً على أن الشاعرة تختتم ديوانها بلعبة اللغة واختبار براعات الأنفاظ في الاستجابة لرغبتها في الاستراحة مع الهيّاتها. وعلى الرغم من ذلك، لا يحول النسيج اللغوي الكثيف، على امتداد الديوان، ولا حلوى اللغة، دون أطراف الألم المترائنة من ثنائياها، ومن وراء لحمته وسداها. فتشكّله الدلالي يستند إلى مقولة «اللامتوقع في الأسلوب» التي تتجلى على مستويين اثنين:

أ – المستوى المجازي حيث تنشأ بين الأنفاظ تفرعات من المعاني التي ترسم صوراً تنطق بالمعاناة العبيسة للذات الشاعرة. وليست المعاناة النابعة من الصور غير المتوقعة إلا تعبيراً عما يمكن أن ندعوه بـ«القلق

الإبداعي» الناتج عن التجربة الجمالية لإعادة خلق العالم. ومن أعراض هذا القلق التناقض بين الباطن القابع في الطوية، ومظهره المرئي أو المحسوس كما نلمح في المقطعين الآتيين من قصيدة «شغوف يومي» المتكونة من تسعة عشر مقطعاً.

– ابتسم بهارة من يحاول إخفاء إحباطه

بينما شبحي

يشرب قهوته بهدوء. (١٩)

– فقط

أضالو الأنياب

وأبدأ بقضم النهار

وإزداد اللذات. (٢٠)

فالابتسامة – في المقطع الأول– علامة على مغالبة الذات المبدعة لتوتر داخلي مترافق مع تعثر التجربة، بينما ظاهراً التوتر سلوك معتاد هادئ أشبه بقناع يتخفى وراءه مجرد شبح. والغريب أن وراء التناقض المشار إليه حينها يفصح عن أنه لا يوسع جنبات القلق وحسب، بل يعمق المعاناة أيضاً.

وفي المقطع الثاني يتلامح اقتران المحسوس والمجرد، من خلال صورة غريبة البناء تبرز الصراع المحتدم بين الذات والزمن الأجوف الذي يتطلع طاقات الحياة ويحيلها إلى رتابة تتطلب إزاحتها مغامرة صياغة الكون من جديد. ومصدر «اللامتوقع» في أسلوب التصوير المجازي هو المفارقة بين «الأنياب» و«القضم» من جانب، و«الازدراء» و«اللذات» من جانب آخر. فمن المعلوم أن الأنياب خاصة كنانة عن اللواحم والضواري وظيفتها التمزيق والنهش لا القضم، وأن الناهش أو القاضم يزدرد ما نهش أو قضم. إذا فالغاية من هذا الأسلوب هي ترسيخ الإحباط من وطأة الزمن وضرورة الانتفاض في وجهه. ب – المستوى الإيحائي: يتأني الإيحاء بالألم من اللفظة والتراكيب والصور المجازية مثلما يتأني من بين السطور، وهو – قياساً إلى قصائد الديوان– أشبه ما يكون بالبخار المتصاعد من بحيرة مياه ساخنة. وتعود جماليته إلى كونه شديد الالتصاق بالهم الإبداعي وتجربة الشاعرة في مكابدة الواقع بقوة الشعر وسحره. إنه ألم الوعي الحدسي الذي تترجمه ألفاظ، وعبارات

لافتة: اليباب (عنوان القصيدة الثانية المتكونة من ثمانية مقاطع، ويبدأ المقطع الأول بـ عبودية الخين، انقضاخ الخلايا، خضاب الحروب)، يتوازى المهد والنش، يتساوى القماط والكفن (مما يذكرنا بنظرة المعري إلى مغزى الحياة والوجود)، تنضيد الزمن شوكة شوكة. ثم حداد الضحكة في القلب (٢١) ... الخ.

وفي عنوان الديوان همس بأن الحنين – كالدلالة – لا يمكن أن يبلغ غايته خارج القصيدة ما دام غير مرتبط «بكل» تنجذب إليه العناصر السائقة إلى التوحد والانصهار، وما دامت نقطة تلاقيها المفترضة تبعثرها كل مرة في مدارات متقاطعة تدور في فلك الرؤية الإبداعية التي لاتني تعيد الكون إلى حال «العماء» السابقة للتكوين بغية بعثه في عناصر مسكونة بحنين يتلاشى في الأفق المقترح على اللانهاية، أو ليس في هذا التوق الحلاوة، والمرارة، والألم الواخز؟

الهوامش

١ – حنين العناصر، عائشة أرناؤوط، دار كنعان للدراسات والنشر والدرعات الإعلامية، دمشق ٢٠٠٣

٢ – انظر

Burke (E), recherché philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, Paris editions St Vrin 1973, P291

٣ – انظر حنين العناصر، ص ٧-٢١

٤ – للمزيد من الإيضاح انظر مورو (فرانسوا)، الصورة الأبدية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، منشورات دار الفنايخ، دمشق ١٩٩٤

٥ – حنين العناصر، نفسه، ص ٩.

٦ – حنين العناصر، نفسه، ص ١٠.

٧ – حنين العناصر، نفسه، ص ١٤.

٨ – حنين العناصر، نفسه، ص ١٠.

٩ – حنين العناصر، نفسه، ص ٥٢.

١٠ – حنين العناصر، نفسه، ص ٥٥.

١١ – حنين العناصر، نفسه، ص ٦٤.

١٢ – حنين العناصر، نفسه، ص ٦٨.

١٣ – حنين العناصر، نفسه، ص ١٠٢.

١٤ – حنين العناصر، نفسه، ص ٨٦.

١٥ – حنين العناصر، نفسه، ص ٩٦.

١٦ – حنين العناصر، نفسه، ص ١٠١.

١٧ – انظر

Sarte (J P), qu'est-ce que la Littérature/ Paris, Gallimard 1948, P15

١٨ – انظر

Kraft (J), essai sur l'esthétique de la prose, Paris, éditions Vrin, P13.

١٩ – حنين العناصر، نفسه، ص ١٢٢.

٢٠ – حنين العناصر، نفسه، ص ١٢٢.

٢١ – حنين العناصر، الصفحات على التوالي ٢١، ٢٧، ١٢٩.

فنتة الهابطين إلى السلام

سلام سرحان *

أنوثة في كل شيء حتى في العدم الذي يوازي حضور الشاعر طوال نصوصه. فالشاعر مقطوع عن أي سياق، لكن السلافت أن يتمكن في ذلك الشرط المتطرف أن يوحى بكل ذلك الجمال والقلق الوجودي الفاعل.

يصعب أيضاً أن نقبس أي مقطع من نصوص الكتاب لأن الشاعر لا يمكن في سياق محدد فهو في قفزة دائمة، وأي مقطع لا يمكن أن يوحى بالسياق العام للنص الذي ينتهي إليه.

الممكن الوحيد هنا، هو أن نشير إلى عمل شعرية متفرقة من أجواء المجموعة كي نتلمس قلق الشاعر وجماله وعالمه البعيد:

«أشير إلى البعيد... وأسفاه... إنه وطني»

«يدفع المياه لكوكب الأثني وترابها

كان انبثاقه من قصص الملوك»

«وهو خليط من البعد وجذب الغمامات

إلى تربة الموسيقى ويذورها»

«الصراخ فتنة الهابطين إلى الكلام»

ومع ذلك فهذه المقاطع لا تعبر عن أجواء المجموعة التي يحاول الشاعر خلالها أن «يزيح السماء بأصابعه ويسطع» كما جاء في أحد النصوص.

المجموعة جاءت في أكثر من عشرين نصاً وست وسبعين صفحة من القطع المتوسط، وكان لافتاً التصميم الجميل للكتاب، خاصة لوحة الغلاف والتخطيطات الداخلية التي كانت للرسام ستار كاوشو.

«آلة الطير» هي المجموعة الأولى للشاعر العراقي صادق زورة المقيم في فلوريدا الأمريكية. وهي تأتي متأخرة إلى حد بعيد، مقارنة بحضور زورة في المشهد الشعري منذ أواسط الثمانينيات. الكتاب يشير إلى أن قصائد المجموعة كتبت بين عام ١٩٨٧ وعام ١٩٩٣. وصورها متأخرة وفي طبعة خاصة دون دار نشر، يوضح سبب تأخر صادق زورة في نشر أي مجموعة حتى نهايات العام الماضي، وهي حالة عامة، إذ لم تعد أي دار تقدم على نشر كتب الشعر، إلا لبضعة أسماء تعد على أصابع اليد الواحدة. تاريخ كتابة النصوص وحضور الشاعر المتواصل، يشير بالتأكيد إلى إمكانية احتفاظه بأكثر من مجموعة منجزة بسبب صعوبات النشر، شأن كثير من الشعراء بسبب أزمات النشر والتوزيع، لكن الغريب أن ينشر النصوص التي كتبها حتى عام ١٩٩٣ وليس النصوص التي كتبها في السنوات الأخيرة والتي نشر الكثير منها في الصحف والمجلات. ومصادق زورة له حضوره الموارب في المشهد الشعري، فهو شديد الحضور وشديد الغياب، ربما بسبب صوته الشعري الخافت والشخصي، الذي يقترب بلا خرائط واضحة، لكن بقفزات حميمة من عالمه الشخصي. فهو منذ خطواته الأولى كان قليل الاشتراك في سجالات ومعارك الوسط الشعري ويعيدا عن المظاهر والانفعالات والاستقطابات الثقافية

يصعب تفهيم نصوص زورة أو الفروج بانتطباع محدد من قراءتها، باستثناء انطباع عام يشير إلى جمال مبهم بلا دلالات أو علامات مباشرة. فنصوص صادق زورة تحتاج بالتأكيد إلى أكثر من قراءة كي نلمس ما تلمسه مخيلته الجامحة، فنصه يكاد يخفي جميع الدلالات المباشرة، بل كأنه يمسك بالكلمات وينقلها من جميع دلالاتها السابقة، ثم يطلقها في سياق وعالم لم نعهده ولم يدر في خلد الواقع. ومع ذلك فنصه يشي بجمال غامض وأستلته وأستلثنا الوجودية المغلفة.

يذهب زورة بنا إلى عوالم نهجسها لكنها تستعصي على التسمية. ومع ذلك فهو يقترب منها بحسية واضحة، تلمس

* شاعر واعلامي مقيم في إنجلترا

مجنون زينب الاكتمال في الآخر

سلمان كاسد*

في البدء، لنضع نصب أعيننا أن ثمة شخصاً رفع اسمه ليعلن كتابة هذا الخطاب ألا وهو (جمعة اللامي)، فنتحرر إذن من اعتبار الخطاب بعيداً عن قائله أو خارجاً عن سلطة المؤلف. إذ أن الخطاب العربي يجبر المنتج على الانتساب لما يقول.

باستطاعتنا الآن تقليب الصفحات جميعها لنصل حتى آخر الصفحة من الكتاب المطبوع حيث نجد هذه العبارة خارج المتن (صاحب الأثر في سطور). حينئذ يتقابل لدينا في المعادلة طرفان (جمعة اللامي) في الصفحة الأولى وعلى الفلاف (صاحب الأثر) في الطرف الأخير أي الصفحة الأخيرة.

ولكن ما نحاول اقتباسه هنا هو كلمة (الأثر) التي تحيلنا - حتماً - إلى الفاء إجناسية النص كله. فالأثر بالتحديد لا يمسك جنس الكتاب باعتباره غياباً. غياب الأثر عن الأصابع يغطي الأصابع ثباتاً والأثر إمحاً. تلك هي محنة الأقدمين الذين وجدوا في الأثر موتاً لذا بكوه فأمطروه دمهم حتى سال بين شقوقه ثم غاب الاثنان معاً، الأثر والدم، وقد جاء في إشارات (جمعة اللامي).

(وترد في هذا الأثر مقتنيات من القرآن الكريم) (ويتضمن الأثر أسماء ملوك وشخصيات عرفانية..)

إذا عندما يصف الكاتب نصه بالأثر، كأنما يوحي لنا بأن ما في النص من آثار متعددة هي تعبير عن نصوص

من أجل أن يتماسك أي عمل نقدي، يفترض - منذ البدء - أن اشتغاله على الخطاب الأدبي متأسس على مبدأ تجاوز أو تماسك ثلاث بني أساسية ينطلق لتحديدتها وهي النظم الاسلوبية والبنائية والدلالية، ولهذا السبب يحدد العمل النقدي حركته من داخل الخطاب حتى أن الأخير نفسه هو الذي يفرض علامات على النظرية ومؤثراته بل اختيارها لتطابقه دون سواء. وعليه لا تأتي النظرية إلا بحالة تجاور لا تضاد مع سياقها النقدي الذي توخى الخطاب منطلقاً له.

إن تحديدات أي نوع أدبي منذ الوهلة الأولى يسهم في ضبط الأسس النقدية أي أن إقامة أي حوار مع نص أدبي يجعل الأخير في حالة تطريح وتفكيك مبتعداً كل الابتعاد عن إطلاق الاحكام السريعة والقيم المعيارية التي حاول النقد الحديث التخلص منها منذ زمن بعيد. ولكن هل ثمة مخاتلة بين الناقد والمنتج، وما مهمة الناقد - هنا -، أليست هي محاولة لفحص تلك القوانين في النوع الأدبي الذي جرى تحديده على وفق لعبة الكتابة.

ولا أريد - هنا - إلا أن استشهد بمحاولات الناقد (عبدالفتاح كليطو) الذي يدعو من خلالها إلى تقنينها فنياً. إلا أننا قد نواجه بمعضلة حقيقية عندما نصطدم بخطاب مهجن (بحسب تعبير ميخائيل باختين عن مفهوم الهجانة) يحتوي على أنظمة مختلفة من أجناس متعددة مما يستدعي تهشيم تلك النظم القواعدية التي دعا إلى تأسيسها (كليطو) في دراسته (قواعد اللعبة السردية).

إن ما يطمح إليه أي ناقد هو أن يستكشف مستويات الخطاب الذي يتناولها وتعددية مرجعيته في حال تصنيف ذلك الخطاب باتجاهات التهجين مع أهمية الدخول إلى ما هو مضمّن في النص ودلالاته وبناء المعبرة.

وتسعى هذه الدراسة للوصول إلى تخوم ما وصل إليه الخطاب في (مجنون زينب) بيد أن ذلك لا يعني أننا سنمسك بالنص من جوانبه جميعها، إذ يبقى النقص بالنص النقدي قائماً، مادامت هناك افتراضات محتملة ووجهات نظر مختلفة.

* كاتب من العراق

متعددة وهنا تتحد الطريقة عندما نحصر الشكل، فالشكل لا ينتمي لجنس مرسوم سلفاً، والطريقة زئبقية لم يألفها الخطاب العربي من قبل، إنها رُغم قديمة أخرجت من بين أطنان من الأثرية، فنفاجاً عندما ينصر فيها بالازمنة، أزمنة الكتب المقدسة والكتب المؤلفة، والأشعار المنسية على ألسنة رواة لم يعودوا أحياء.

ولأننا إزاء رجل مجنون بامرأة اسمها (زينب)، فإن هذياناته لها ما يبررها والشكل الذي سوف نقرأه هو شكل أنبيى نصلح عليه بالعمل المفتوح على أجناس متعددة ومختلفة، وأعتقد أن ضرورة الانفتاح هذه ولجبة لأن ذلك الشخص قد أصيب بالهذيان الذي تلبسه، فهو إذن ينفي عن لغته وعيها، كما ينفي عن هذيانه جنونها. إذ يصف نفسه بالجنون المبرر. جنون الإبداع، حيث تكاد العملية لديه أن تكون واعية، وهذا يتعارض جدلياً مع انفلات النص أو العمل من أجناسيته.

يقول: قسم / والحب / والصبح وما رأي / واللؤلؤ وما روى / ما ضربي / ان كنت شاعراً / أو مجنونك الأخير؟ فالراوي يتشظى - هنا - إلى كاهن يقسم، فيرفض شعرية ويفرض سرده القصصي يستبدلها بالهذيان التي اضطلع بها المجنون فبنى أثره (نصه) على وفق ذلك. إذا تطابق الصفة بموصوفها. الموصوف / الكتاب لا ينتمي لجنس بعينه والصفة / الهذيان / الجنون لا تنتمي إلى جنس سوى.

ومن دواعي الدخول إلى الأثر أن نبحت عن المنهج النقدي الذي يحللنا إلى الأشياء في تفصيلاتها، ولأن الراوي يلغي من النص شعرية أو قصصية، فنحن إذن مجبرون أن نتحكم إلى مبدأ القراءة (التقبل). القراءة حسب تلقينا للنص، وما فيه من امتلاء وفجوات. حيث نتفق أن (أزمة القراءة بذلك تكون شاملة، قراءة الواقع ثم قراءة النص في الواقع، وقراءة النص في النص على ضوء النص وعندئذ يصبح النقد الأدبي يروم أساساً وبالقسر إعادة إنتاج الأيديولوجيا في الكتابة وسجنها في هذا الدور).

وهنا قد يتساءل البعض متعجباً. هل اعتبر الكتابة النصية العديدة ضرباً من ضربوب الهذيان؟ فأقول: إنني لم أقل هذا بل قاله (جمعة اللامي). على خلاف جنون (أراكون) في (مجنون الزا) و(عيون الزا) فهو لم يكن هذياناً لأنه استقر عند جنس الشعر كما استقر من قبله شعراء بني عذرة الذين ادعت الثقافة العربية التقليدية اصابتهم بالجنون. وأعتقد أن تماسك الشعر على وفق منطقية المنضبطة لا يجعل في أي حال من الأحوال خالفه منغلت الوعي لأنه إزاء مكونات صارمة في البناء وتشديد الصيغ الداخلية والخارجية فيه.

لذا فإن (مجنون زينب) حالة متفردة من الكتابات الجديدة لا تستقر على أرض ولا يحيط بها فضاء. انه يورج عمل بين

أسوار الجسد والرغبات وملعب الخيالات الرجبية.

ولأننا قد اخترنا عملية التلقي والقراءة منهاجاً لفحص مكونات نص (مجنون زينب) فلابد أن نتعرض أولاً لمفهوم القراءة تلك. إن القراءة هي محاولة لدمج وعينا بمجرى العرض الأدبي، حيث يصبح الأثر متحرراً من مبدعه بوصفه ميداناً متميزاً خارج الاطر المتعارف عليها. أي أن فعالية القراءة هي التي تملأ الفجوات التي حاول النص تفتيقها، وكأن القراءة بذلك تنطلق من علامات النص لتتقفي أثرها باتجاه الوصول إلى البنية العميقة التي حاولت تلك العلامات التعبير عنها، لا من باب الاخفاء وانما من ضروب الترميز. وكأن القراءة هنا تحاول ملء أو سد الفجوات التي تركها المنشئ فارغة. وكأننا ذلك نوازي الطاقة التخيلية للمبدع مع الطاقة التخيلية للمتلقي، حيث تتقفي الثانية الأولى، إذ نجد المتلقي في أي حال من الأحوال مرتهاً بالتخيل الإبداعي فلا يجد عنه الادعائي التوضيف.

إن مجمل العلاقات في النص / الأثر وبخاصة في (مجنون زينب) تقودنا إلى زمنين زمن ماض يحاول الراوي استنهاضه ليؤلف منه حكاية يتكون جديد مغاير للمسرد العربي. وزمن مستقبلي يحاول الوصول إليه عبر توصيف الشخص أو نمذجتهم

وفي ضوء ذلك أجد من الضروري أن أقسم قراءتي هذه إلى مجموعة من المكونات هي:

١- بنية العلامات ٢- بنية الارتكاز العددي ٣- بنية اللغة الشعرية ٤- بنية المقابسات.

١ - بنية العلامات

عند قراءة (مجنون زينب) نواجه بعلامات صورية تزيج النص من أن يكون رواية، فنجد البدء يقطع (جمعة اللامي) نصاً من المقامة البصرية، وهي المقامة الخمسون من مقامات الحريري التي تتبدئ بإقبال (الحارث) ويقصد به (الحارث بن همام) راوي المقامات جميعها، أما لو تساءلنا لماذا (المقامة البصرية)، التي تشير صراحة إلى (مسجد البصرة) حيث يجري حدثها. (أراد جمعة اللامي) أن يوحي بالأصل الذي سوف ينتهي بغروعه عند (ميسان وذو قار) البصرة نهاية الحكاية في المقامات الحريري وميسان منتهى الحكاية في الأثر اللامي. أما أبوزيد السروجي وفي هذا النص بالذات قد وصل إلى نهاية كل حكاياته عند الحريري (تستذكر انها الحكاية الخمسون) ليصل في مسجد البصرة إلى التوبة:

(ولكن أشبهكم أنني استغفر الله من ذنوبي فادعوه الله أن يقبل توبتي ويغفر ذنوبي). (ص ٩)

أبيض) والحرش الذي دخله المجنون مع الشيخ كانت غرفة مبنية بطابوق أبيض) والغرفة منورة بنور أبيض) و(قلبه أبيض) و(حمام المساجد أبيض).

وعندما يصل إلى مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم وقبل أن (يدير بصره إلى الشمال. رأى من اليمين ومن الشمال امرأة بيضاء كما النور تماما وهي تقبل نحوه/ هي ذي/ زينب/ نعم زينب)

وما دام لقاء (المجنون) بزينب قد تمّ، فإن الاتحاد لابد أن يحصل، وعندما يحصل الاتحاد تنتهي رحلة التوبة.

(ذقت حلالة الجنة، بينما كانت زينب تنادي عليّ: أكثر أكثر واتحدنا) ص. ١٨

هنا وفي القسم الأول من النص يتحدث (المجنون) بزينب، ولكنه يأتي على طريقة الأجمال الذي تضطلع أناشيد والمذكرات والتجليات وفي الحضرة والصميمة الميسانية على تفصيله، وكأن الجمال سوف يستحيل أجزاء مبعثرة في اجناس الشعر، الحكاية السردية، المقامة المقتبسات.

أما العلامة الخالصة فهي تلك الأرقام الدالة (١٠ محرم) (١١ محرم) (١٤ محرم) التي تعمل إلى مأساة زينب الجدة، بينما تحيل (٢١ آذار) (١١ أيار) و(١٤ تموز) إلى ابتهاج المجنون بايديولوجيته الانسانية الكافية لدفعه نحو التجلي. تلك هي الابتداء بالريع والعيد والثورة، انه احتفال متواصل بالحقيقة.

٢- بنية الارتكاز العددي؛

ترتكز الحكاية على موروثها الذي يجسده العدد ثلاثة، ففي باب النجاة نجد ١ - في الطامة القلوب انطلقت ٢- في الصالحة اصطكت الاسنان ٣ - في القارعة الدمع فاض بحارا. اما في الدنيا فهي ١: - الولادة ٢- الفداء ٣ - البعث.

٣- البحث:

ولا يأتي ذلك في خطاب الراوي بل يتعداه إلى أدعيته في خطابه الغائب (اللهم ارزقني قلبا نقيا

وأن الشوك بريئا لا كافرين ولا شقياء).

ثلاث صفات تقابل ثلاثة أحوال

(أحسنت أن ثمة من يقف إلى جانبي وأمامي وخلفي).

أماكن تتجسد فيها (زينب) التي

(كانت راتحة الكافور تفوح من ثيابها، وكانت باردة مثل ماء صيفي، وكان دافئة مثل امرأة نفسا).

(أما جلول زينب فكانت سوداء لا من ذهب ولا من فضة).

أشياء تقابل صفات

(لم يدهشني لون الجلول ولا كرم العنق انما الذي دوخني لون

العنق والعينين والغرة)

حيث وصل إلى منتهاه النفسي بعد كل الخدع والمكائد التي حاكها ويذكر وصلت كل المقامات إلى نهاياتها قيل أن يتوجه (ابوزيد) إلى مدينته (سروج) في بلاد فارس من هنا يبتدئ (جمعة اللامي)، من المكان حيث البصرة التي تمتد إلى ميسان ومن الروايات حيث التوبة التي سوف يحاول (الراوي) في (مجنون زينب) أن يوصل مجنون الزمان إليها.

ولكن المشقة أتت لا ريب تلك المشقة التي أثقلت أبا زيد تعباً وغربة إلى أن انتهى إلى (الخلوة لمناجاة مولاه) عند مدينة (سروج).

أما مجئ المشقة فذلك ما يضطلع به نص (مجنون زينب) بعد أن يؤشر ويومئ. أما الطريق الذي سلكه فتحن لا نبصره الا عبر علامات مغروسة هنا وهناك.

تبتدئ كل الحكاية بالتعريف. الا ان المجنون لا يستحي عندما قال له الشيخ: أعرف انك حسين بن منصور وانت المجنون.. فيرد- أعرف انك تعرفني، فيعقب الشيخ - أهلا بك يا مجنون الزمان.

إنه مجنون ليس ككل المجانين فقد التصق جنونه بالزمان.. الابدية التي تمنحه تواسلا بين الحاضر والماضي.. والحاضر والمستقبل.. وكل ذلك يأتي في الوقت الذي يتوجه فيه الجميع إلى الحج حيث وضع المجنون نصب عينيه أن يصل إلى مبتغاه، أي الخلاص الذي وصل إليه ابوزيد السروجي في نهاية طوافه المتصل عبر خمسين مقامة. غير ان الراوي في (مجنون زينب) ابتداءً من حيث انتهى إليه (ابوزيد السروجي) على مستويين المستوى الشكلي والمستوى الموضوعاتي.

إن (يثرب) هي المبتغى وتلك هي بالضرورة البديل الموضوعي ((للمسجد)) الذي وصل إليه ابوزيد من قبل.

إن أقصى ما يريده المجنون - هنا- هو الوصول إلى (مشوى الحبيب) نور الله/ الرسول ولكن هذا الوصول ليس وصولاً تقليدياً. انه يروم الخلاص من كل الادران التي علقت به. انه يبتغي التطهير. بيد أن كل ما يحمله صرة من طعام وشيئا من قماش أبيض وكوز ماء ويكفيه الطريق.

اما القماش فقد اقتسمه (مجنون الزمان) و(زينب) الطرف الآخر في معادلة الحكاية تلك هي حكايتنا التي سوف يشظيها الزمان إلى حكايات واسعار مبعثرة في ذاكرة مستقرة انها ذاكرة الذي ضيع تاريخه والذي يحاول استعادته ثانية ليواصل به المسير إلى مستقبله.

وما دامت التوبة هي البحث عن البياض فان قيام الأثر (النص) على بنية البياض ضرورة لجأ إليها الراوي ليكشف عن رغبتها في الوصول. فكل شيء أبيض يقابل الطهر والتوبة. (السماء بيضاء) و(الرأس أبيض) و(اللباس أبيض) و(النور

عبوديتك/ قيدت الجميع واطلقتني/ تدخل على الآخرين في النوم/ وحدي.. وحدي انت ابقتني)
اذ تتناقض الأحوال.. حريتي وعبوديتك.. القيد والاطلاق..
الدخول والوحدة.. النوم واليقظة..

وكذلك في (لا هذا الليل أنا/ ولا ذاك النهار أنت)
اذ يقتناض البعدان هذا وذاك... والألوان الليل والنهار...
والذوات أنا وأنت.. هذا التناقض والتضاد هو الذي سوف يخلق
الاتحاد بوصفه سمة كونية لا تعني بالضرورة مبدأ التناحر.
فاختلاف الذات هو اتحادها واختلاف الألوان هو استمرارها
واختلاف الأبعاد هو تواصلها: الا ان (جمعة اللامي) يعيده
ثانية ولكن بصيغة مقولوبة على وفق صيغة قلب الحدث.
(هذا النهار أنت/ وذاك الليل أنا)

بحذف حرف النفي (لا) التي تعني الالغاء مقابل التحول أو
الغياب في العبارة الأخيرة. ولأن الاتحاد بزینب ينطوي على
مقارنة بين صفتين لابد أن يتم بينهما التناوب فان خطاب
المجنون العاشق يجعل من زینب حلويله في كل الحور.
(ما أكثر الحور العين في غيابك/ وما اقلهن في حضورك)
وهنا تغيب زینب فتحضر الحور العين، الا ان الغياب لا يعني
ثانوية المسرد عنه بل اوليته ما دام مشتكلاً في الحضور وفي
الغياب معا بدلالة (ما أكثر وما اقل).

٤ - بنية المقايسات

يستمد (جمعة اللامي) نظام مقايساته (وهنا استخدم مفهوم
المقايسة كما جاءت عند أبي حيان التوحيدي والتي أراد منها
القاص محمد خضير بديلاً موضوعياً لمفهوم التناقض) يستمد
من مشارب متعددة.

وكما طالعنا المقامة البصرية في أول النص، تطالعنا
اقتباسات من القرآن الكريم بل من قصصه، فالخطاب
القرآني يؤثر في صوره على خطاب القاص الذي يحاول
مجانسته، وكأننا نجد تطابقاً بين موضوعة الرحلة
والخطاب الحامل لها..

أما الموضوعة فيمكن ابصارها وتحديد سماتها من خلال
الحدث والأدعية التي تبدأ غالباً بـ(يا إلهي) مع افتراض
مساهمة الأمكنة (يثرب، المدينة المنورة، بدر، حنين، خيبر)
في بناء الموضوعة باتجاه رموزها التي يقول (المجنون)
فيها.

(أنا أكتب اسمك على أعمدة النور، وفوق جدران المدارس وعلى
بوابة المسجد وعلى ماء النهر وعند ثديي الابرار وعلى بندقية
شرطي الحراسة، وقرب قدر بئاعة الباقلاء: لم أكن أرى أبا
منهم.. كنت أراك في كل ولحد منهم)

واحدة تنفي والثانية تؤكد النفي والثالثة تلغي الاثنين معا.
وهنا أقول إن بنية هذا النسق الثلاثي (مجنون زینب)
تدعونا لرصده بوصفه مكوناً فنياً أسهم بشكل فاعل في البنية
الكلية للنص، ولا أريد هنا أن افصل في أهمية هذا النسق
وميثولوجيته التي قد نستقيها من قصصنا الشعبي، كما
تقول الدكتورة (نبيلة ابراهيم) في كتابها ((أقصصنا الشعبي
من الرومانسية الى الواقعية))، وكما يؤكد الموروث الحكائي
والديني السومري والاسلامي، بل حتى البنية الزمنية للخطاب
العربي (الماضي، الحاضر، المستقبل) بل وحتى البنية
التشكيلية للضمان في الخطاب العربي (المتكلم، المساطب،
الغائب). وقد نتفق مع الدكتور كمال أبو ديب حينما عد الحركات
الثلاثية نسقاً متواتراً في السرد العربي..

بيد أن البحث عن أهمية تكون هذا الخطاب يقتضي بالضرورة
الاتفاق مع الدكتور صلاح فضل كما جاء في كتابه (شفرات
النص) حينما عد هذا التكرار صفة اسلوبية في التنفيذ الوصفي
لجملة القصصية. عندما حاول تحليل رواية (دعاء الكروان)
لله حسين، على وفق طريقة اسماها بالقوافي المعكوسة التي
تقوم بوظيفة مماثلة الى حد ما في النوع ومخالفة في الدرجة
للقوافي الشعرية من ربط الصيغ وتكرار النماذج الصرفية
والنحوية وضبط الأيقاع الداخلي للعبارة وهو لا يقل أهمية عن
الأيقاع الموسيقي الهازل الذي تقوم به القوافي الشعرية.

أما الزينبيات فهن ثلاث/ زینب الجدة فهي زینب التاريخ..
الماضي التي حاول المجنون أن يقرأ فعلها في الحاضر وزینب
الغيتية المعشوقة.. الحاضر التي حاول المجنون أن يقرأ صورتها
في واقع الآني.. وزینب الطفلة.. هي المستقبل التي حاول
المجنون أن يتمثلها في غيرها..

وكان الزينبيات الثلاث صور من أزمنة مختلفة (الماضي
والحاضر والمستقبل) الذي يستدعي تغيراً في لغة الخطاب.
فالماضي.. خطاب الغائب.. والحاضر خطاب الذات (المتكلم)..
والمستقبل خطاب الآخر الذي لابد أن يوجه من مخاطب..
وكانى بـ(جمعة اللامي) يعيد التوظيف الاسلوبي الذي كتبه في
(الثلاثيات) من قبل.. وهذا ليس عيباً مادامت مكونات الذهن
العربي تقع تحت تلك السلطة الثلاثية للمحكي..

٣ - بنية اللغة الشعرية

إن الشاعر كما يقول جان كوهن (خالق كلمات، ليس خالق
أفكار وترجع عبقريته كلها الى الإبداع اللغوي)..

تلك هي سمة الشعرية التي حاول (جمعة اللامي) استغلالها
على وفق مفهومي التناقض والمقابلة..

أما التناقض فنجد في/(يا باب نجاتي روحي/ حريتي في

فما لم يره	وما رآه
أعمدة النور	الضياء
جدران المدارس	المعرفة
بوابة المسجد	الايمان
ماء النهر	الطهر
ثديي الايسر	الحب
شرطي الحراسة	الامان
قدر بانعة الباقالاه	الفقر

وتلك الصفات التي لم يرها هي ذات (زينب) التي يبحث عنها (مجنون الزمان)... إذ هو يرى للفعل ولا يرى الصورة، فلجميع شواهدهم، مثل القبور تماما، إذ انه لا يرى ما في قبر زينب الجدة، بل يرى معناه في الشاهدة (الصورة)، ولو تبحرنا قصتي موسى ويوسف لوجدنا آثارهما في خطاب (جمعة اللامي): (ولم تكن معي الا عصاي) (ومن بعيد، رأيت شررا يقدرح) (وخيل الي أنني سمعت صوتا ما).

فيخاطب (يا عظيم ترجى لكل عظيم اغفر لي ذنبي العظيم) أما قصة (يوسف) فنجدها ماثلة في ثنائيا النص عندما يتلاعب القاص بضمير الخطاب فيقول:

(رأى يوسف أحد عشر كوكبا والشمس والقمر له ساجدين).

بهنما نجد قصة (ايوب) مقلوبة بصفة المرأة التي عشتت المجنون. وكأن (زينب) البديل الموضوعي للقيم العالية التي جاء بها الجميع:

(قالت: ألا تزعجك رائحتي

كانت تبعث من ثيابها رائحة حامضة.. رائحة عجيب اختصر، أخيفك هذا الشكل وما أنا فيه من ويل؟)

ولأن (مجنون الزمان) كان عليه أن يتعمد (من التعميد) قبل أن يتعد زينب فإن القاص لجأ (في الصحيفة الميسانية) الى موروثه الحكائي الذي يزخر بالطقوس المندائية، الا انه لا يبارح البناء القرآني للغة في هذا الفصل بخاصة، فيقول: (أنا خشب يتييم في قطرة ماء، محبوبوس في جب، الجب في فلاة، الفلاة في بيداء، البيداء في صحراء... الخ)

وتلك البنية النصية تشبه بنية اللغة القرآنية لا ريب في ذلك. ولنسأل عن دواعي استخدام التعميد بالماء (كما هو عند المندائيين)؟ فنجيب: ان جميع الأشياء (كما ينظر اليها المجنون) تتمركز حول زينب. إذ هي أصل الأصحاب الذي يعادل بالضرورة (الماء) أصل الأشياء والذي يعادل أيضا الكلمة الثنائية التكوين (كن).

فكأننا نجد أن زينب تعادل (كن) ذاتها.. فإذا ما وصلنا الى الاتحاد بين (زينب والمجنون) فأننا نصل الى الروح العالي الذي أصدر أمرا باتحادهما، حينما كشف أمره كي يتقاربا حتى

ينشر على جسديهما ثلاث غرفات من ماء نهر الكرخة. ولأن (جمعة اللامي) لم يسلك المسلك الطولي، بل بدا ينحو منحى الاتحاد المندائي فأننا نراه قد استخدم اللغة المندائية. (روشمي لاوي لا هو بنودا ولا هو بمشا ولا هو دشميا). بين مختلف المقاطع السردية في الفصل الأخير (الصحيفة الميسانية) الذي استطاع تسميته بـ(فصل التعميد المندائي).. تلك طريقة ابتدعها (نجيب محفوظ) في روايته (الحرافيش) عندما استخدم اللغة الفارسية بعد نهاية أجزاء مختلفة من ملحمة تلك.. إذ تصاحبت هذه اللغة نهاية الادعية في (تكايا الذكر).

لقد استخدم (جمعة اللامي) الماء (غطسا ثلاث مرات) وأثر على جسديهما ثلاث غرفات من ماء نهر الكرخة) وذلك يعود بنا الى المركز العددي لاستخدام القاص بنية العدد الثلاثي في نمطه

أما فعل الهمد الغائب (اقتباسا من القرآن) فإن القاص لم يكمل صورة الحكاية التي أوحى لنا بها القرآن الكريم والذي أحاول هنا أن أقدم تحليلا لتلك الصورة الرائعة التي جاءت في القرآن الكريم.

فقد قال سليمان بعد أن تأخر الهمد عن المجيء، في الوقت الذي حضرت كل الطيور الا هو:

(وتفقد الطير. فقال ما لي لا أرى الهمد. أم كان من الغائبين لأعذبه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبين).

أما الهمد: (فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به، وجنتك من سبأ بنبا يفين)

فلنقسم الصورتين القرآنتين بحسب الوعيد والأمكنة:

أما العذاب في قوله تعالى (لأعذبه عذابا شديدا) فذاك يقابل ابتعاد الهمد قصبا عن مجلس سليمان في عرشه.

أما الذبح في قوله تعالى (أو لأذبحنه) فذاك يقابل اقتراب الهمد في مجلسه من عرش سليمان.. لأن الذبح يستدعي اقترابا من اليد موطن الفعل

اما السلامة في قوله تعالى (أو ليأتيني بسلطان مبين) فذاك يقابل جلوس الهمد بين بين أي غير بعيد عن عرش سليمان. هنا لنطح الأمكنة.. ثلاثة أماكن تقابل ثلاثة وعود.. الا أن الإشارة لم تأت الا لمكان واحد وهو (غير بعيد) وكأننا نفهم ضمنا المكانين الغائبين عن الذكر من خلال الدلالة (العذاب والذبح).

أما (جمعة اللامي) فقد اكتفى من حكاية سليمان والهمد أن جعل الهمد ميمشرا بالعيد بدلالة غصن رطيب من شجرة أس.. (حط الهمد الغائب عنا منذ سنوات حاملا في مقارعه غصنا رطيبا من شجرة أس: عيد.. يا ولدي)..

عن رواياته الثلاث الأولى

وموضع مؤنس الرزاز في الكتابة الروائية العربية

فخري صالح *

والأحداث والأفكار والتأملات برهانا على صحتها في الرواية والواقع. ولقد كان مؤنس مسكونا بهذه الأطروحة يحاول تجسيدها في عمله الروائي حتى تمكنت منه وأصبحت حاجسه ودينه في الحياة والكتابة.

تندرج تجربة مؤنس الرزاز في سياق التعبير عن عالم يكاد يذهب بالعقل من شدة غرابيته وكابوسيته. وإذا كان صنع الله ابراهيم اختار لغة الكابوس في روايته «اللجنة» للتعبير عن تغلغل السلطة الخفية في حياة الانسان العربي المعاصر فإن الروائي الراحل مؤنس الرزاز قد اختار تمزيق الشكل الروائي وتطعيمه بلغات مختلفة وفئات من أشكال الكتابة. إن الشكل في «أحياء في البحر الميت» (١)، وفي روايات مؤنس التالية، ليس سوى ظلال لما كان شكلا، كما ان الشخصيات هي ظلال لشخصيات أراد الكاتب أن يجعلها باهتة إلى الحد الذي يركز فيه وعينا على أثر الكابوس وقدرته على محو ملامح الشخصيات، ومحو الأمكنة والأزمنة التي تتحرك في فضاءها هذه الشخصيات.

تبدأ الرواية بمقدمة نقدية تكتبها

ينتمي مؤنس الرزاز (١٩٥١-٢٠٠٢) إلى جيل الستينيات في الرواية العربية، فثلا عمرا، فهو وإن كان نشر روايته الأولى «أحياء في البحر الميت» عام ١٩٨٢ إلا أنه لم يدخر جهدا في باكورته الروائية لكي يذكر قارئه بمصادره الروائية ورؤيته للعالم التي تتصل اتصالا وثيقا برؤية جيل الستينيات ممثلا في صنع الله ابراهيم وجمال الفيضاني وعبد الحكيم قاسم وحيدر حيدر وتيسير سبول، وروائيين عرب آخرين أنجزوا أعمالهم الأولى في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. ويعود هذا الانتماء بالأساس إلى كون مؤنس الرزاز أدرك منذ البدايات أن عليه أن يبدأ كتابته مما انتهت إليه الكتابة الروائية العربية في السبعينيات وما حققه جيل الستينيات من تطوير للكتابة الروائية المحفوظية. ولعل «أحياء في البحر الميت» ترجع صدى «أنت منذ اليوم» لتيسير سبول و«متشائل» إميل حبيبي، وتقيم في الوقت نفسه جسور نسب مع الرواية الحديثة في العالم ممثلة في «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست و«بوليسيز» جيمس جويس وغيرها من كلاسيكيات الحدائق الروائية.

في «أحياء في البحر الميت» التي تحكي عن انهيار القيم والمؤسسات القومية وتشير بصورة غير مباشرة إلى تجربة مؤنس ووالده منيف الرزاز السياسية المرة، يؤنس الكاتب الراحل لشكل من أشكال الكتابة الروائية تعبر فيه التقنيات وزوايا النظر وأنواع الرواة عن أطروحة الانهيار التي تسكن أعماله الروائية التالية حيث يعتمد إلى العناية بالشكل الروائي والمعمار المعقد للسرد. ومن ثم لم تكن «أحياء في البحر الميت» مجرد باكورة روائية بل كانت عملا تأسيسيا نجد فيه بذور أعمال الرزاز التالية التي وسعت من أفق أطروحة الانهيار وأقامت من الشخصيات

* ناقد من الأردن

الشاهد ويعيد مثقال تنظم أوراقه. ويبدو هذا المدخل الذي تتوسله الرواية تبريرا للعبة الشكل الروائي الجديد وإيهاما للقارئ (في لعبة تغريب بريختية معكوسة) أن العمل ليس سوى هلوسات غائب عن الوعي والعالم؛ ويتوسل الروائي هذا الشكل للفت انتباه القارئ إلى بؤرة التجربة وأعماقها الغائرة، أي إلى التجربة السياسية الفاشلة التي خاضها عناد الشاهد.

يكتب عناد الشاهد هذياناته وتجربته «الواقعية اللامعقولة» مستخدما لغات متعددة في أزمنة وأمكنة تتداخل وتتواشج لتصير في النهاية مكانا واحدا هو المكان-العلم؛ كما تتراكب الأزمنة وتذوب وتصبح زمانا واحدا هو زمان النفس حيث يفقد الزمن سيولته ويتحول إلى نقطة ثابتة محددة هي الزمان-العلم.

بهذه الطريقة يقيم الكاتب بين القارئ والتجربة ستارا سميكًا، ويعمل على إخفاء التجربة الواقعية التي ينسج منها عمله فيهرب إلى الاستعارات والمجازات والمقابلات اللغوية ويكسر من الإحالة إلى أعمال أدبية أخرى لتشثيت انتباه قارئه عبر خلط أوراق لعبته الروائية.

تتمحور «أحياء في البحر الميت» على شخصية عناد الشاهد فهي الشخصية المركزية التي يطرح من خلالها النص رؤيته للعالم، فعناد الشاهد هو الصوت الفعلي الذي يقبع وراء كل كلمة، وراء الوصف والحوار والألعاب اللغوية والطباقات والجناسات والأسقاطات. وبدون هذا الفهم لطبيعة بناء الرواية يتحول هذا العمل الروائي الأشكالي إلى نص هلامي لا ملامح محددة له. إن عملية التقطيع السري في النص تستند على هلوسات عناد الشاهد ونظرتة المشوشة إلى الأشياء والعالم. ويكشف هذا التشوش والخلط الذهنيان عن وعي العالم المشثق الذي يريد الروائي أن يعرضه. ولهذا السبب يمزج الكاتب بين السيرة الذاتية والسرد الخطي وأسلوب الواقعية التسجيلية والتضمين والتقطيع السينمائي والتعليق على العمل من داخله. ويؤكد مثقال على هذا الأسلوب التركيبي في الكتابة الروائية في تقديمه أوراق عناد الشاهد: «في هذا العمل تختلط الرواية بالسيرة، بالواقعية، بالهذيان، بنقل كلمات

أحدى شخصيات الرواية (مثقال طحيمر الزعل) وتنتهي بكتابة على الغلاف الأخير للرواية تنسب للشخصية المركزية فيها (عناد الشاهد). وبين المقدمة والكلمة التي تظهر على الغلاف الأخير للرواية يتعرف القارئ على مرجعية العمل الروائي الواقعية وعلاقته بالنصوص السابقة عليه، وإلى طبيعة هلوسات عناد الشاهد وحالته الفصامية.

«هذه الأوراق التي قر قراري على أن أدفع بها إلى المطبعة هي أوراق كتبها صديقي عناد الشاهد وهو يجبر عن حالات من التحولات والتناثر والانقلابات النفسية والروحية والمادية. لا تنتهي ولن تنتهي إلا بموته. فهذه الأوراق - حسب اجتهادي الشخصي- تشكل رواية ولا تتشكل، تتفكك سيرة ذاتية وضد السيرة الذاتية، فاللغة فيها تتضارب، وإيقاع نبضها يتنافى، الوجهة تتحد لتنفصل وتتحل لتعود فتتحد ثم تتشظى. وهذا يعود في رأيي الشخصي إلى أسباب عدة، أولها فوضى عناد نفسه. فقد كان يصف أمامه على الطاولة أوراقا بيضاء ثلاثًا كل واحدة تجاور الأخرى فيكتب بضعة أسطر عن مشروع روايته التي كان يسميها «عرب» تارة ويسميها «أعراب» طورًا آخر- تيمنا بدبلنر جويس. ثم ينقلب على نحو مفاجئ إلى الورقة الثانية المحاذية فيكتب فيها ضربا من السيرة الذاتية، ثم ينتقل بفتة إلى الورقة البيضاء الثالثة فيسجل كلمات الآخرين». (ص ٥)

إن الاقتباس السابق من الصفحة الأولى للرواية يكشف برهافة بالغة عن نية الكاتب، ويوضح ملامح مشروعه. إن الروائي يقف خارج عمله لينقده ويفككه إلى عناصره الأولى فيجعل إحدى شخصياته تتحدث بلغة نقدية عن الرواية وشخصياتها فتقوم بنسبة فعل الكتابة إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية. وبهذا ينسحب الكاتب من عمله مخفيا وراء إحدى شخصياته مضاعفا فعل الاختفاء بجعله شخصية مثقال طحيمر الزعل تخفي وراء عناد الشاهد. وتكمن فريدة «أحياء في البحر الميت» هنا حيث يصبح البناء الروائي شديد التركيب وتصبح الشخصيات الروائية شبيهة وتنسب فعل الكتابة الروائية إلى بعضها بعضًا، فيكتب عناد

الأخرين، بانفجار عاصف لكل ممكن يتأبى التحول إلى فعل». (ص ٧) ويقول في الموضع نفسه عن الرواية: «أرى (...) أنها تصور حركة الحياة، لا الحياة نفسها، وتتوَجَّع الزمان ملكاً عليها دون شخصياتها. هي في أسوأ الأحوال عمل أدبي قد يراه المرء رواية مفتوحة، وقد يراه آخر ضد -رواية، ويراه ثالث هلوسة وتجديدا، ويراه رابع مجرد أوراق» (ص ٦).

ليست «أحياء في البحر الميت» إذًا مجرد محاولة لانتهاك بنية الشكل الروائي، بتعطيل وحدته العضوية وتطعيمه بلغة المقامات والحكايات الشعبية والأدب الانتقادي وأسلوب البحث والنقد الأدبي، بل هي محاولة لاضاعة تجربة واقعية ملتبسة، ومن خلال الإشارة إلى تجربة الكتابة نفسها ينتهك الرزاز البنية القارة للشكل الروائي حيث يقوم الروائي بدور المعلق على عمله الروائي، ويعرض للتجربة الملتبسة الغائمة منبها إلى واقعية التجربة غير المعقولة.

إذا انتقلنا إلى رواية «اعترافات كاتب صوت» (٢) سنجد أن مؤسس الرزاز يستخدم تقنية مألوفة في الرواية المعاصرة، أي تلك التقنية التي يوزع فيها المؤلف الكلام على المتكلمين بطريقة غير منظمة دون أن يحدد على إدارة الحوار بينهم. فعندما يتكلم الأب في الرواية يكتفي بالحوار مع نفسه، وكذلك تفعل الأم والأبنة الصغيرة في الإقامة الجبرية حيث تعيد الشخصيات إنتاج إحساسها بالعزلة والصمت. ومن هنا يأخذ عنوان القسم الأول من الرواية «مدارات الصدى» دلالة المحورية، إذ أن الصدى يحل محل الصوت في غياب أي تبادل حوارى بين الشخصيات. من جهة أخرى يمكن القول إن هذا القسم من الرواية مبني استنادا إلى أسلوب زوايا النظر، ولكنها هنا زوايا نظر شخص أحداتنا متعددة لا حدثا أو موقفا روايتيا بعينه. وهو أسلوب يفيد في تقليب معنى الفعل أو الحدث على وجوه متعددة بتمريرها في منشور تكون وجوهه شخصيات عديدة. وهكذا يتحلل الفعل إلى زوايا نظر تمثل الأب والأم والأبنة الصغيرة والملازم والراوي.

تقوم الأبنة بتدشين النص إذ تصف مشهد العزلة. إن الأبطال التراجيديين الثلاثة (الأب والأم والأبنة)

يفرقون في العزلة والصمت رغم وجودهم معا في بيت الإقامة الجبرية. ولا تتواصل العائلة المسجونة مع العالم الخارجي إلا عندما يتصل الابن من الخارج في يوم محدد من أيام الأسبوع. ويشكل التواصل المتقطع مع العالم الخارجي تمهيدا لانتقال الرواية من الحديث عن شخصيات الإقامة الجبرية إلى الحديث عن اعترافات يوسف / كاتب الصوت. وما كان ممكنا لولا حركة الانتقال الذكبية (من بيت العزلة إلى العالم الخارجي) تشرية أعماق القاتل / كاتب الصوت الذي يحتل بورة العمل الروائي.

تبدأ «اعترافات كاتب صوت» بمونولوج الابن، ويلخص هذا المونولوج ظروف الإقامة الجبرية، ثم يقوم الأب والأم بجلاء شروط هذه الإقامة ويوضحان قسما المكان المستباح بأعين الحرس. كما ننبين من سياق الحوارات الداخلية للشخصيات أن الأب كان مسؤولا كبيرا في السلطة التي اعتقلته. وتتوضح في هذه الحوارات بعض خيوط حياة هذه الشخصيات حيث يتعرف القارئ على تاريخ الأب المناضل الذي وصل حزبه إلى السلطة ثم اختلف معه فزج به في الإقامة الجبرية، وعلى تاريخ الأم التي أحببت الأب وتزوجته إعجابا به وأفكاره السياسية.

القسم الخاص بـ«اعترافات كاتب الصوت» يشكل المادة الأساسية في العمل، وليست الأقسام الأخرى سوى وسائل لايضاح الظروف المحيطة والانتقال إلى لحظة الاعتراف. ومن هنا يستخدم الكاتب في هذا القسم ضمير المتكلم موحيا بالبعد العميق من أبعاد الاعتراف والبوح الداخلي. إن الصفحات (٥١ - ٧٠) هي جملة اعتراف متصلة يقوم يوسف من خلالها بتحليل وظيفته ككاتب متصلة شارحا لنا الأسباب التي جعلته يمتحن هذه الوظيفة. ويبدو المؤلف وكأنه يفرغ الغضاء السردى لاعتراف كاتب الصوت عبر مونولوج طويل يتحدث فيه يوسف لسيلفيا التي استأجرها ليسرد لها اعترافاته. لكن سيلفيا لا تسمح بل تقرأ حركات الشفاء، وبما أن شارب يوسف عريض يغطي شفتيه فإنها لا تعرف عم يتحدث!

نقبض في لحظة الاعتراف إذا على المفارقة الساخرة

يصبح حكى شهرزاد رمزا للعلاقة بين الحاضر والماضي، بين الوعي الفردي والوعي الجمعي، الشعور واللاشعور، وبين طبقات اللاوعي المترابكة الفائرة داخل الإنسان العربي المعاصر. ويعمل الرزاز في هذا الإطار على تقديم تصور مركب للواقع العربي المعاصر ملمحا إلى كون الراهن يتشكل من طبقات مترابكة من وعي العصور الماضية تؤثر لا شعوريا في استجابات الإنسان العربي المعاصر وتكبله وتكبج أفعاله ورغباته، ومن ثم يكون التراث لا قناعا يؤدي وظيفة شكلية في العمل بل جزءا من تكوين الوعي. إن استعارة صوت شهرزاد الحكى عن الماضي، والحديث من طبقات اللاوعي الراسخة في وجدان الشخصية العربية، ما يجعلها تتصرف دون أن تعلم بوحى من رواسب هذا اللاوعي، كل ذلك يكشف اطرحة العمل وتفسيره اليونفي (نسبة إلى كارل يونغ) للعلاقة بين الفرد وراثه الجمعي.

تتوسل «متاهة الأعراف في ناطحات السراب» الفانتازيا، وتبني عالم الغريب والعجيب عبر الاستفادة من الحكايات والأشكال والتعبيرات الشعبية، والإشارة إلى حقائق الواقع ومادته اليومية، إضافة إلى إقامة تداعلات نصية مع أعمال شعرية وروائية. وتلك واحدة من الخصائص الأسلوبية لعمل الرزاز الروائي إذ أن الكاتب يستعير بعض المواد الخام من الواقع اليومي ويجعلها جزءا من بناء عمله، وهو يقوم في الوقت نفسه بتغريب هذه المادة الواقعية.

لعل فاعلية التجريب في عمل الرزاز الروائي، بوضع مادة الواقع في سياق فانتازي غرابي وشرط مفارق، هي ما ينبه القارئ إلى تناقض الحكايات، التي ترويها شهرزاد، مع الواقع. ونحن ننتشر على هذه العلاقة التناقضية بين مادة الحكاية الواقعية والحكاية نفسها في «جمعة القفاري» و«مذكرات ديناصور» حيث تتميز الشخصيتان الرئيسيتان في هذين العليين بانفصالهما عن الواقع المحيط بهما، وبإغترابهما عن البيئة الاجتماعية وعدم قدرتهما على معايشة الواقع من حولهما. ومن هنا تنشأ المفارقة والباروديا (المحاكاة الساخرة) والسخرية المرة الجارحة في النص الروائي.

التي تغلف فضاء النص. ونحن في البداية نظن أن كاتم الصوت وحده هو الذي يجهز بصوته، وعندما نتقدم في النص نكتشف أن الطرف الذي يفترض أن يسمع الاعتراف يعاني من الصمم. لكن المفارقة الكبرى تتمثل في كون كاتم الصوت نفسه لا يدرك أن سيلفيا لا تسمعه. بهذا المعنى تطابق اللعبة السردية، التي يتوسلها الكاتب، بين صوت يوسف ومسدسه للكاتم للصوت. وهكذا فإن الإيهام السردية، من خلال الإيهام بالحميمية وتحقق لحظة الاعتراف وتحويل ما نسميه بالسامع الضمني إلى صورته المادية الملموسة في النص الروائي، هو وسيلة لتقليص الفعالية التي يحققها بروز ضمير المتكلم في النص لأن يوسف/ كاتم الصوت، مثله مثل العائلة المقيمة في الإقامة الجبرية، محكوم بالعزلة والصمت. ولعل اصطناع شخصية كاتم الصوت ووضعية الاعتراف كذلك تكشف عن نية الكاتب الاختفاء وراء الشخصية للتشديد على منظوره للعالم بأن يجعل كاتم الصوت يمارس اعترافا كاريكاتوريا أمام فتاة صماء دون أن يكتشف للحظة واحدة أنه يعري ذاته لذاته لا تسمعه الفتاة التي استأجرها لتحقيق فعل الاعتراف والتطهر من أدران ما فعله.

إذا كانت «اعترافات كاتم صوت» تمثل في عمل الرزاز رواية الأصوات وزوايا النظر التي تجلو في حكاياتها وتأملاتها الشخصية فكرة التحلل وسقوط القيم والمشاريع القومية الكبرى عبر تآكل الحزب والفكرة التي يقوم عليها، فإن «متاهة الأعراف في ناطحات السراب» (٣) هي رواية الطبقات المترابكة واللاوعي الجمعي الغائر حيث يستخدم الكاتب نظرية كارل يونغ عن طبقات اللاوعي وأسلوب ألف ليلة وليلة السردية ليقدم معماره الروائي. إن الليل الذي تحكي فيه شهرزاد يقابل النهار الذي تتحقق فيه حكايات الليل حيث يدرك القارئ من سياق السرد أن الحاضر يكرر الماضي كما يكرر النهار الليل.

إن بناء العمل شديد التركيب لكن ما يهمنا في هذا السياق هو أطرحة العمل الأساسية، أي كيف يصبح التراث وسيلة لتفسير ما يعرضه العمل الروائي، وكيف

ويكتشف القارئ أنه بإزاء عالم انكشف خاؤه الداخلي. تذكرنا شخصيات مؤنس الرزاز (جمعة القفاري) في رواية «جمعة القفاري»، والدينامصور في رواية «مذكرات ديناصور»، ويثر الأسرار في روايتي «سلطان النوم وزرقاء اليمامة» و«حين تستيقظ الأحلام» بـ«متشائل» إميل حبيبي و«الجندي الطيب شفايك» للكاتب التشيكي ياروسلاف هاشيك، وبالطبيعة المعقدة لهذه الشخصيات التي يكشف هؤلاء الروائيون من خلالها عن المستور والمحجوب من مادة الواقع اليومي، مبرزين بذلك التناقض الحاد بين المثال والواقع. ويمكن لقارئ أعمال الرزاز الروائية أن يلحظ النزعة التناسلية مع أعمال عدد كبير من الروائيين والكتّاب ليكشف عن فساد الواقع حيث يوفر التناص أرضية للتفسير ويسلط الضوء على الحكايات والأحداث بصورة أكثر إحياء وإثارة للخيال والتأمل.

لقد وضعت الروايات الثلاث الأولى التي ركزت عليها (أحياء في البحر الميت، اعترافات كاتم صوت، متاهة الأعراب في ناطحات السراب) مؤنس الرزاز في الصف المتقدم من كتاب الرواية العربية بسبب حرارة التجربة، والتصاقها بالوعي النازف للمثقف العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، ومعرفة مؤنس المتمكنة لميراث الرواية الحديثة في العالم، وتواصله مع المنجز العربي في النصف الأول من ثمانينيات القرن الماضي. قبل أن ينشر مؤنس الرزاز رواياته المذكورة لم تكن الكتابة الروائية في الأردن قد تواصلت مع النص الروائي العربي الذي حاول الافتراق عن النص المحفوطي، إذ باستثناء رواية «أنت منذ اليوم»، وهي الرواية القيمة للروائي الأردني الراحل تيسير سبول، لم يكن هناك إلا روايات قليلة، تعد على أصابع اليد الواحدة، تغلب عليها التقليدية في الشكل وضعف الرؤية السردية والوقوع تحت سطوة الصوت السردى الملصق بالذات ما يقرؤها من النوع الشعري ويبعد بها عن شكل الرواية المركب، لكن ثلاثية مؤنس الرزاز دفعت بالنوع الروائي إلى مقدمة المشهد الثقافي في الأردن محرضة آخرين من كتاب الرواية الجدد لإنجاز روايات تنتسب إلى أفق الحداثة وتستخدم أساليب وتقنيات

الرواية الحديثة، وتحاول التواصل مع ما يكتب من روايات لافتة في مراكز الكتابة الروائية في الوطن العربي.

احتل عمل الرزاز إذاً مقدمة المشهد الروائي في الأردن، للأسباب التي ذكرتها سابقاً، وهو حين يجري تعداد أسماء الجيل الجديد من الروائيين العرب يعد واحداً من بين أفضل هذه الأسماء. ولعل الفضل يعود تخصيصاً إلى الروايات الثلاث الأولى، لكن هذا لا يعني حكماً سلبياً على أعماله التالية التي أنجزها خلال تسعينيات القرن الماضي بل تأشيراً باتجاه ما هو مركزي في منجز مؤنس الروائي.

لقد كتبت الأعمال الأخيرة، بدءاً من «جمعة القفاري: يوميات نكرة» وانتهاءً بـ«ليلة عسل»، تحت ضغط التعبير عن موضوعية جديدة تطورت في كتابات مؤنس، وهي تدور حول فكرة الإنسان الهامشي، أو أبله العائلة، أو ما يقع في دائرة الظل تطلعه الحياة اليومية الحديثة اللاهثة، وقد سيطرت الرغبة في فهم التحولات الاجتماعية والتكوينية التي ضربت قرية كبيرة كعمان في ثمانينيات القرن الماضي، إلى درجة حولتها إلى مدينة استهلاكية تشوهت فيها القيم، على أعمال مؤنس الأخيرة: فهو في رواياته الأخيرة («جمعة القفاري» و«سلطان النوم وزرقاء اليمامة» و«عصابة الورد الدامية» و«حين تستيقظ الأحلام») مؤرخ لهذه التحولات وكتّاب السيرة النفسية للمدينة.

لقد كان مؤنس الرزاز، بحساسيته النفسية الفائقة ووعيه الثقافي المركب ومعرفته الفائرة بما يجري حوله من تحولات سياسية واجتماعية، مؤرخاً للوعي العربي المنشق في هذا الزمان. وعندما نعود إلى قراءة رواياته بوصفها سلسلة متصلة وعملاً مؤزعا على عدد من الكتب سوف نعثر، لا على سيرته الشخصية والفكرية فقط، بل على سيرة العرب وحياتهم في الربع الأخير من القرن العشرين.

الهوامش

١ - مؤنس الرزاز: أحياء في لبحر الميت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧.

٢ - مؤنس الرزاز: اعترافات كاتم صوت، دار الشروق، عمان، ١٩٨٦.

٣ - مؤنس الرزاز: متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦.

رواية الحواس: دلالة العنوان

ومحافل التخيل في «فخاخ الرائحة» ليوسف المحميد

خالد الدهيبة *

التضمن المتبادل ما بين العنوان ونص الرواية - يهين لنا أفقا لفهم مفردتي: «فخ» و«رائحة»، فنحصر معنى الاول في الشراك والمصيدة والأخيلة، متقنين ذلك معاني معجمية أخرى، فالفخ في الضوم دون الغيط، وهو ايضا ان ينام الرجل وينفخ في نومه، مثما يدل على وصف بالقدر حين نقول امرأة فخ وفخة. كما نحصر معنى الرائحة في النسيم طيبها كان أم نتنا، متجاوزين معنيها المحتملين: مطر العشي، وموئذ الرائحة أي الذاهب في الرواح (وقت العشي).

ولا تتجلي دلالة العنوان بوضوح اكبر إلا بالوقوف عند صلة التناقص (Textuelle) ما بين الرواية، بقتب مواقع توظيف مفردتي مركبة في نسيجها، وهو ما يسمع لنا بكشف طبيعة العلاقة الانسانية ما بينهما، ومعركة من متنها الرحم ومن المولد.

فاستخدام مفردتي مركب العنوان في طيات الرواية مؤشر على كونه جاء لاحقا لكتابتها، مما يجعله يلعب دور الابعاء والاغراء لدفع القارئ الى قراءة النص بحثا فيه عن تفسير له، ينسجى كل من الفخ والرائحة على فعل تواصل يربط شبكته بين عناصر ثلاثة، هي:

- المرسل: ناصب للفخ/ واضع الرائحة.
- المرسل اليه: الواقع في الفخ/ مختصم الرائحة.

- الرسالة: الفخ/ الرائحة.
وهذا يدفع بنا الى طرح اسئلة تخص هوية المرسلين والمرسل اليهم وطبيعة الرسالة وإذا كان الفخ ليس واحدا، فان جرد مواطن استعمال للفظين يصل بنا الى ان الرائحة

سأحاول أن أتوقف في هذه الدراسة عند مستوى من مناص (Paratexte)، رواية يوسف المحميد «فخاخ الرائحة» (ه) في مسعى لاستثمار ما يمتلكه من معطيات على مستوى القوة الدلالية والتداولية للنص. وسأهتم اساسا بعتبة العنوان الى جانب تناول بعض عناصر المحفل التخيلي (المسرو، السارد، الشخصيات)، الا ان ما أبغى لفت النظر بدءا اليه يتلخص في التركيز على دراسة نص الرواية، وتجنب اسقاط المفاهيم والفرق المجاني في لجج النظريات واعطاء الأولوية للتحليل النصي يعني بالنتيجة امكانية استثمار أي مفهوم مهما كانت مرجعيته المنهجية والنظرية.

١ - العتبة السوداء للفخاخ والروائح:

يتشكل عنوان الرواية من مركب اضافي يجمع بين اسمين أولهما جمع نكرة وثانيهما مفرد معرف. وكان لهذا المركب بحكم علاقة الاضافة التي تجمع بين طرفيه وتحوله من ثم الى معرفة ان يحيل على شيء معلوم الدلالة بشكل محدد لولا فجوة التركيب البلاغي التي ولدها الانزياح اللغوي الناتج عن الجمع بين شئلين مختلفي الطبيعة (فخاخ+ الرائحة)، مما سهلف العنوان بغموض دلالي يجعله مفتحا على تأويلات متعددة، مع ارتهان صوابية كل تأويل بقدرته على ردم هذه الفجوة وإزاحة التوتر الدلالي، وملاءمته لأن يكون مفتاحا لفهم الرواية.

ان الصياغة انشورية للعنوان، وهي تعبر عن انتقال المؤلف الواقعي الى وضعية القارئ الاول لنصه، ربما تعكس رغبته في تجنب التدخل المباشر (السافر) في الجهد التأويلي للقارئ - مهما كان نوعه - بعدم اختيار الاسلوب التقريري في العتبة. الا انها تظل معطى من معطيات التأويل المحلي يؤثر على أشياء شتى منها التأكيد من لفتناحية النوعية على أدبية النص الذي يتهيأ القارئ لمواجهته، ومن ثم انفتاحه على مستويات متعددة من الفهم، وربما الابعاء بصلة ما ممكنة بينه وبين مرجعه، فقد نفترض انطلاقا من اعتبار العنوان نواة للنص ان خصيصته المجازية تنسحب على الرواية ككل، فيكون المحفل التخيلي فيها مجازا يكتفي عن واقع موضوعي، وبالتالي يقوم الميثاق الروائي (le Pacte Romanesque) بإضفاء التخيل على حقائق معيشة، وعلى مرجع حقيقي يحيل على مجتمع وفترة تاريخية معينين.

ان تركيب العنوان - مضاف الى عنصري العربية المتداولة، وعلاقة

* كاتب من المغرب

كذلك هي جمع بصيغة مفرد: فليس هناك رائحة، بل روائح يجمع بينها في الغالب الفدح فلا تكون الرائحة بالنتيجة هي التسيم الطيب، بل أداة للاستيعاد والاقناع بالآخر.

٢ - روائح سيرة العبودية:

١ - ٢. رائحة الطعام - خطة الاسر

يحكي المم توفيق لطراد قصة عبوديته، بدءا من هروبه وهو طفل في الثامنة من قريته أم هباب خوفا من الجلاية الذين كانوا يخطفون الناس لبيعهم عبيدا، ليعيش مع آخرين في منطقة الصحاحيصا عيشة البؤس، قائلا: «كنا مثل البهائم نعيش على عشب الأرض (...) إلى أن وقعنا في الفخ» (ص ٢٦). ولأن تغيير الفخ ملفظ، فإن السؤال لا بد أن يقع حول معناه، كما يستدل من قول توفيق: «تسأل من الفخ، اسمع ياسيدي» (ص ٢٧)، فيأتي الجواب هكذا: «كنا مجموعة لا نجد شيئا نأكل، فجأة نل لنا الهواء رائحة طيبة، رائحة حلوة، رائحة طيبخ لذيذ، قمنا ومشينا في صف متتابع باتجاه الرائحة، وكلما نمشي زيادة تكون رائحة الطيبخ قوية (...) إذا ما اعترض طريقنا نذل أو جنود وشجر، لا نستدير حوله حتى لا نضل عن الرائحة (...) هذا الدخان العظيم يدفعه الهواء نحونا فتطير رائحته رؤوسنا» (ص ٢٧). ورغم استعجاب أفراد المجموعة للخطر، وتقديرهم الهجوم جماعا، فإنه سبق اصطحابهم، والذي سيحز في نفس توفيق أكثر هو أن الطعام نفسه كان مزيفا: إذ تم خدعهم بشحمة تشويها النار بدل أن يكون لحم (ص ٢٨).

٢ - ٢: رائحة الأغنام - وسائل الإخفاء.

يوضح توفيق الأساليب التي كان الجلاية يستعملونها لتجنب كشف أمرهم من قبل الدوريات الأجنبية التي تراقب السفن في البحر الأحمر فمثلما كانوا يضعون علما أصفر للابهام بأن سفينتهم مصابة بالبؤساء، أو يوزعون ملابس الاحرام على من سيرفضونهم للبيع عبيد - مستكترين أن تكون احرامات جديدة او حتى نظيفة، إذ هي مستعملة ومتسخة (ص ٣٠)، وصورة أخرى للشحم المشوي - ابهاما بأنهم مجرد حجاج، إذ كان وقت الرحلة موسم حج، فإنهم كانوا يحصلون معهم اغناما للتضليل، بحيث اذا اقترب «العواجة بكشافه المشغل، كي يتفحص حمولة ويضائع السفينة، تصدمه رائحة روث المواشي على السطح، فيتراجع (...) مؤكدا ان كل شيء تمام» (ص ٣٠).

٢ - ٣. رائحة البهج - طقوس الإخفاء.

يشرح توفيق كيف سيتم اخصاؤه بعد بيعه، فيقول عن تينويجه: «تسلط رائحة نفاذة وقوية جدا إلى رأسي مباشرة حتى رأيت الجدار يهتز» (ص ٦٥)، لينتهي به الأمر إلى كره كل الروائح، فيقول: «في المرة الاولى بعث انسانياتي برائحة شحمة وصرت عبيدا، وفي الثانية بعث رجوليّاتي برائحة قطنة وصرت خصيا؛ قائلا لله الرائحة كلها» (ص ٦٦).

٤ - ٢. رائحة البراز - بلاغة الألم

يتذكر توفيق اليوم الاول من عبوديته، بعد أن اشتراه النحاس ابو يحيى، إذ لم يستطع ان يجد الرائحة لانه كان جائعا، ونام عند

الفجر واقفا لضيق الغرفة، ليصحو على «رائحة برّاز عنبر، بعد ان عالجها البطن، وهو بقي بين كسينين باعد ما بينتهما، فغطها مثل كلب خمال» (ص ٦٤)، التغطوط بهذه الصورة ليس إلا الصيغة الأشد اختصارا للتعبير عن معاناة العبيد، ولقول ما قد تعجز عن توصيله بلاغة أخرى.

٢ - روائح نسائية:

٣ - ١: عطر الانثى - سلطة الترويض

رائحة العطر النسائي قوة قد يقاوم الرجل سحرها، فيستطيع ان يصمد أمامها ولو إلى حين، كما هو حال سائق التاكسي - الأب المفترض لناصر - فقد «ركبت معه نساء كثرات (...) ولم يفكر فيهن، رغم ان رائحته يعضهن تدوخ رأسه، ورغم ان بعضهن يتكلن بفنجن ويقمن بحركات موحية ولافتة، لكنه جسم الامر بأنه يبحث عن المال لا عن إغدايره» (ص ٥٠) فالرائحة هنا تقع في السياق الاستبدالي (Paradome) نفسه للكام وافعال الانراه الجنسي الذي يضطف أمامه اغراء المال، حيث سيروض السائق فيسحق إحدى زبونات، وتتصير «تلك الرائحة الزكية، رائحة العطر النسائي الحادة التي أدارت رأس أبيك يا ناصر للبهيم» (ص ٨٥)، كما قال طراد، وليسقط هذا الحب بعد ذلك تحت ضغط قيم مجتمع تقليدي.

٣ - ٢: العطر علامة طبقية

٣ - ٢ - ١: على الانتفاء الزائف:

في رحلة انتقال الطفل ناصر من دار الإيتام إلى قصر اللعبة مضاي، وبالتالي من عالم الحرمان في عالم الغنى، سلاحا للبهيم هي علامة دالة على احساسه بالفارق الاجتماعي ما بين هذين العالمين: هي مثل مسك باب السيارة الداخلي المذهب، ورائحة إحدى وصيفات صاحبة القصر فقد كانت «فيها رائحة جميلة (...) رائحة تشبه الحدائق والزهو الصباحية» (ص ١٠٠) الرائحة في هذه الحالة متشبهة: لا تعدو أن تكون مؤشرا اجتماعيا، يفقد أي مدلول جنسي، فتمسكها مجرد طفل، وما يشمه هو جزء من العالم الذي يحلم به، ومن تتعلمها هي جزء من الديكور الطبقي لصاحبة القصر، فرائحتها ليست دليل انتسابها الطبقي الفعلي، إنها رائحة بدون أنياب.

٣ - ٢ - ٢: عطر الاستجابة الشرطية

يشير هذا النوع الثاني من الروائح التطبيقية إلى عطر مازن: فالسائق أنور ينتظر سيدته واقفا عند باب السيارة وقتا قد يطول، «وما أن، يشم شئ عطر نسائي نفاذ وفاتن حتى يسارع إلى فتح الباب الفلاني دون ان يلتفت ناحيتها» (ص ٩٤)، فهو لا يحتاج لرؤيتها، وإنما يكفيها ان يشم رائحة عطرها ليتعرف شرطيا عليها. فهذه الرائحة كما يفتتها مؤشرا اجتماعيا بدون معنى جنسي، فالسائق كلب مريض على الانتظار، وفتح الباب للسيدة، لا يعني له اغراء الرائحة النسائي أي شيء، لأنه غير موجه له إلا في حدود دلالة الاجتماعية، وما عليه الا ان يقوم بدموع، بإذعان المقهور، ولا يطرده.

٣ - ٢ - ٣: الدويمان - رائحة «في درجة» الصف.

لا يملك توفيق هو يتذكر هذه الرائحة ان يكره صاحبيتها، كما ان يحب

هذه الرائحة، بما أنها جزء من مسار استعباده، فهو يستحضرها حينما يصف أم الخير مديرة منزل نخاسه، قائلا بأنه كان «في قمها زمام ذهبي، ومن قمها الواسع ذي الأسنان الذهبية تنوح رائحة غريبة، عرفت فيما بعد أنها كانت رائحة الديرمان» (ص ٦٤). هكذا تظل أم الخير رغم علامات اختلافاها وغرابتها مملوكة لا يشعر ازمامها توفيق بأي احساس عدائي، وهي التي اعتدت به مثل أمه (ص ٦٤)، وخففت عنه حتى لا يخاف من الهجاء الذي سيقيم بإخصائه لا تملك رائحتها اغراء او سلطة، ولا تولد مشاعر كراهية، ولكنها تذكر بلحظة فارقة في تاريخ توفيق سيتحول فيها من سيد الى عبد، ومن رجل كامل الرجولة الى خصي: لا هو ذكر، ولا أنثى، كائن تحت الدرجة صف.

٤ - روائح مركب النقص:

١ - رائحة القوافل - سيروية العقاب الأول.

يبين طراد كيف كان وصديقه نهار يسرقان القوافل، فميكتمان في ظلام الصحراء خلف تلة أو صخرة (...) حتى يشم طراد رائحة القافلة (...) يقول لصاحبه انه يشم رائحة الابل والرجال (ص ٦٨)، فيلبدا قبل ان يهجم. فطراد اللص يعتمد بالدرجة الاولى، وهو في لحظة الكون على قوة شمه والقاطعه للرائحة، ليحول في وقت التنفيذ على قوة التسلل والتستر ومهارات أخرى، وإن أخفق حين حلت به الضيعة، وجاءه أوان الجزء، مثلما حصل ذات ليلة حين «تهادت رائحة الابل (...) حتى شارفت الرائحة الصفرة، وغزت أنف طراد» (ص ٦٨). ولكن قوة الشم صاحبها - هذه المرة - ضعف السمع عندهما: فلم يتهاد الى مسعبيهما صوت غناء حرس القافلة (ص ٦٨)، فتمكن احدهم من الانتباه الى أمرهما، بعد أن خذلت نهارا حذائهما في السرقة، فقبض عليهما، وكان حكم أمير قافلة الهجاء أن يذنبا حتى الرقاب أخيرا، ويتركها في عراء الصحراء، وسيكون طراد مع لحظة أولى في مسار شعوره بمركب النقص، فقد معها سطوته بعد إهانات كللت بالتبول على وجهه، البول تلك الرائحة الأخرى غير الملتنة

٢ - رائحة العرق - سيروية العقاب الثاني

سيلتقط طراد بعد الغاء القبض عليه برائحة من خدعتهم اللوائح، فيقول عن نفسه - بعد أن عدهم - وأنا (...) رائحة الابل غريت بي» (ص ٧١)، ويسترجع هذا الحدث لأنه كان وراء المفاجأة الكبرى في حياته: حينما قطع الذئب أنفه اليسرى، متسائلا بعد سرده بنفس تركيبتي اسماء الصحنيا واللوائح التي أملتتهم: «هل الرائحة ناتجا التي تشبه طفلا يقود مولاة العميان في ظلام الدروب، هي التي قادت الذئاب العمياء في صمت الصحراء، وهي تقطع درب الشخ تهول صوب رائحة العرق والخوف؟ (...) عرق يكشف للرائحة الأدمية، عرق يفضح الفرائس لدى الحيوانات الجائعة الضالعة» (ص ٨٦).

رائحة العرق كانت ما أدل نذبا عليهم، جاء لكي يشجع جوعه بأكل نهار ثم ينام عند رأس طراد قبل ان يستيقظ مذبورا ويقضم أنفه اليسرى، بعد أن سقطت عليه دمة حزن ورتاء من عينيه. هكذا سيتولد

لدى طراد مركب نقص سيصاحبه بقية عمره. حاول اخفاء سره، وتعمل إهانات الآخرين له بسببه، دون أن يحمل نفسه مسؤولية، ولو جزئية، لما وقع له، فالرياح هي التي كانت «تدفع الرائحة الأدمية الى كل جهات الصحراء» وتعمل «الرائحة تزحف كأنفى فوق الرمال» (ص ٨٨).

٥ - روائح آخر سلم الترتيب:

١ - رائحة السمك - سرقات بدون عقاب.

كانت المربية المصرية جمالات في دار الايتام تستولي على وجبة السمك - لحبها له - وتحرر الأطفال منها، مبررة ذلك للاخصائية الاجتماعية بكونهم لا يطبقون «رائحة الاسماك» (ص ٧٦)، لتبقى الرائحة تعبيراً عن شيء غائب، وطعام لا يصل الى الفم سواء أكان شحما أم سمكا، بل يتغذى بكذبة تستر عن سرقة تظل بدون عقاب.

٢ - رائحة العودام - هلويسات الحنين

حينما صدر القرار الملكي بمقت العبيد، تم تمتع توفيق بالحرية - الحرية التي لا يستطيع الطائر بعدها ان يطير، بعد ان جاءته في آخر العمر - فخرج الى الشارع ضائعا يطره الحنين الى بلدته وطفولته المرسوقتين، فيهمج عليه الماضي ليقيح الحاضر، وتتل صور الأول محل أشياء الثاني في هلويسات وحين الشخ الذي لم يكن يرى «في الشارع غير ضفاف نهر النيل، ولم تكن رائحة عودام السيارات غير رائحة طيور النهر» (ص ١٠٧)

٦ - تركيب سريع:

لنا ان نستخلص كيف أن عالم الرائحة في الرواية مشدود الى الخديعة، والسرقة، والاغراء، فهي قوة سلب تجذب الشخصيات نحو مسار تراجيدي تعبره، فتفقد حررها الأخلاقي، أو قوتها، أو حقا من حقوقها.

٧ - التناظر السردية وبنية الواحد المتعدد:

تقوم بنية السرد في «فخاخ الرائحة» على التضديد (Enfilage) : إذ تم الربط بين محكيات مستقلة عن بعضها البعض، اختار السارد عرضها بأسلوب التناوب (Allomoei) بحيث يقدم جزءا من المحكي، ثم يوقفه لعرض جزء آخر. وهذا ما يطلق عليه توبوروف بالتفتيت (Deformation) الموقت للأحداث الجدي يتم به زخرفة نظامها التناوبي.

ويجمع المتن الحكائي بين ثلاثة خيوط سردية. يمثل كل واحد منها مسار شخصية من شخصياتها الرئيسية:

١ الخيط الأول: يخص شخصية طراد التي ينقسم مسار حياتها الى قسمين. كان طراد في أولهما يترصد القوافل في الصحراء الى ان قبض عليه يوما من طرف قافلة حجاج عاقبه أميرها بدفنه وصديقه نهارا حين، متزكا فرسية للخوف والجوع والموت البطيء. قبل ان يأتي الذئب ليفترس نهارا ويقضم لذن طراد، فيبدأ قسم ثان من حياة هذا الأخير سيماني فيه عقدة أنه المقطوعة: محاولا اخفاء سرها على الناس متحلا بنظراتهم التهمكية، وهو يتقلب بين عدة مهن (حارس عمارة، معد قوة ثم مراسل في إحدى الوزارات). وستدفعه شماته

الأخرين به إلى التفكير في الهرب بترك الرياض إلى عرعر، حتى لو كانت في نظره لا تختلف كثيراً عن الجحيم. ليظل طيلة الرواية في محطة السفر منتظراً، قبل أن يعدل في النهاية عن الرحيل، ويتوجه إلى بيت صديقه توفيق.

ه الخيط الثاني، وهو محكي توفيق إلى يبدأ من لحظة قراره من قريته أم هباب بالسودان خوفاً من الجلالة، إلى أن يقع في أسرهم ويرحل إلى الضفة الأخرى من البحر الأحمر، حيث سيبدأ عياده، يتم إخصاؤه قبل أن ينتقل للعمل في قصر العمة مضاوي، ويوجد نفسه - وهو شيخ - بعد صدور القرار الملكي في المملكة العربية السعودية بتحرير العبيد، ضائعا في الشارع، ممتننا مهنا عديدا منها مراسل وعامل قهوة حيث يعمل طراد.

ه الخيط الثالث، ويتعلق بمحكي ناصر الذي ينقسم إلى مادتين، معطيات أولاهما ثابتة في وثائق رسمية ضمنها ملف لعصر عثر عليه طراد في محطة السفر، دفعه ضياعه وفراخ لحظة الانتظار إلى الاغلاخ على محتوياته، التي تظهر أن ناصر طفل لقيط وجد متروكا في صندوق وقد اقتلعت عينه، فبكر في دار حضانة ستأخذها منها السيدة مضاوي بنية تبنيه قبل أن تعيده إليها بعد أن ظهرت عليها بوادر الحمل.

أما ثابتهما فهي محك افتراضية تخيل فيه طراد كيف بدأت قصة ام ناصر مع ابه سائق سيارة الاجرة الذي ستفرض أسرته أمر زواجه من امرأة ليست من مركزه الاجتماعي القبلي: مما سيدفع بالألم إلى التخلص من الطفل بعد حملها.

وهذه المحكيات الرنوسة قائمة على الاسترجاع، فطراد يستحضر، وهو في المحطة، ماضيه انطلاقاً من تجربة ماضيه الدليل التي دفعته إلى التفكير بالابتعاد عن عالم الناس والذهاب إلى أي مكان حتى لو كان جهنم، فقد يكون الجحيم أرحم؟ وفي لحظة من استرجاعه لهذا الماضي ستظهر صورة توفيق، ليتناوبا على سرد ماضي عبوديته. أما محكي ناصر فيقع من خلال السرد الخالص ووثائق الملف الأخضر (محضر العنور، التقرير الطبي، محضر التسمية والتبليغ عن الولادة).

وتتعدد الاصوات السردية: بحيث يتبادل أكثر من سارد الحكى، ليقدموا جميعا حكايات تقوم في بنيتها العميقة على برنامج سردي متشابه مبني على الانتقال فطراد وتوفيق كلاهما مقتلع من مكانه الأصلي (البادية - الصحراء) وضائع في المكان الجديد (المدنية)، فيتميز بذلك نسق التحفيز (Motivation) القائم على التناقض بين الشخصيات وتجربتها المبررة التي يجليها الأثر الجسدي العنيف: قطع أذن طراد، واقتلاع عين ناصر، وإخصاء توفيق، إلا أن الذي يستحق الوقوف عنده من بين هذه الشخصيات الثلاث في المنظور السري، هو طراد: فهو الصوت المركزي الذي يمارس وظيفة القتل من حيث هو شخصية من شخصيات الرواية، كما يضطلع بوظيفة التصوير، باعتباره ساردا، سواء أ ما يتصل بمحكيه الذي عمل فيه على تأجيل لحظة سرد الحدث المؤثر في مساره ككل، نعني لحظة قطع أذنه اليسرى، أو ما يتصل بمحكي غيره، فيقتول - مثلاً - فيما يرجع

لمحكي ناصر إلى وظيفة المتحدي الذي يملأ فراغات القضية المطروحة أمامه بافتراضات يسعى بها إلى بناء الحقيقة، أن حاول أن يطابق بين ما يوجد بين يديه من معطيات تضمنها وثائق الملف الأخضر، وما بإمكانه أن يضيفه (أحداث العلاقة ما بين والدين المترضين لناصر) انطلاقاً من تجربته الخاصة.

كما يصبح طراد المسرد له (Narrataire) الذي يتلقى محكي توفيق مباشرة ويضعه بأسئلته التي يطرحها إلى سرد ماضيه (أ)، ويتحول إلى وصية أخرى يتلقى فيها ناصر، تجميعه في موقع القارئ الفعلي (Lecteur Concret) حين سينكب، وهو في المحطة، على قراءة أوراق الملف الأخضر المتضمنة لجزء هام من وقائع حياة ناصر.

ومظما تعددت هيج التمثيل والاصوات السردية في الرواية، تنوعت أنماط السرد، فإذا كان السرد الواقعي هو المهيمن على جل المحكيات، فقد تم توظيف السرد العجائبي عند تفسير غياب سيف أخ طراد عن طريق الاغراب (Singulation)، وذلك عبر وجهة نظر مغربة تعبر عن تفكير الطفل طراد الذي كان يعتقد بصحة ما يقوله الناس أن سيفا اختفى بسبب اختطافه من قبل جنية لها شعر طويل، وأنه صار ملكا عظيما في إحدى ممالك الجن (ص ٤٧)، وحين سيكرر سيرف أن اخاه «اختطفته» امرأة جميلة يسمونها «زباحة» لسلبها العقول

ومن وجهة النظر المغربة ذاتها يفتتح توفيق - وكان وقتها صغيرا في أول أيام عبوديته - بما سيفسر به حمل خيرية بنت العطار بجعل القمر هو المسؤول عن هذا الحمل، لأنها «غامرت في ليل اكتمال القمر، ونشرت ملابسها الداخلية فوق جبل الفصيل» (ص ٨٠)، وإن يعرف الحقيقة إلا بعد أن انتقل بطلب من سيده يحيى الذي اشترى أول الأمر إلى بيت العطار لتقديم المساعدة له، حيث رأى مع خيرية صورة الرجل (ص ٨٤).

إذا كان الوعي الذي تعبر عنه وجهات النظر المغربة طفوليا، فإن اللاواقعية ليست بالضرورة صفة طفولية، فطراد سيظل - حتى في كبره - يفهم العالم بشكل غير موضوعي يتمركز فيه حول ذاته، وكأنه طفل كبير.

٨ - الشخصيات: ذاكرة الأعضاء وعنف التسمية:

تمثل شخصيات هذه الرواية حالات قابلة للتحليل النفسي بامتياز، ويبدو طراد شخصية يوافقها النموذج النظري عند الفرد اابر (ص ١٩٣٧) الذي يرجع علة الامراض النفسية والعصية إلى مركب المودنة، بخلاف تركيز فرويد (ص ١٩٣٩) على الجنس. وهكذا فهو يؤول كل المواقف الفردية بوصفها ردود فعل تعويضية (Reaction de compensation) على مشاعر بالمودنة ناتج عن نقص عضوي فعلي، هو بالانسية لطراد أنه اليسرى، فبعد قطعها شعر أنه فقد كرامته، ويانه لم تعد له قيمة فحتى حين خاطبه موظف التذاكر «بـياهم» رأى بانه لو كان عرف أنه أمم اليسرى التي يفخها بطرف شماغه المودنة، شتمه أمام الناس جميعا (ص ١٠). ومن الطبيعي أن تتولد عنده حساسية خاصة تجاه التسيب في توليد هذا النقص، وهم الذئاب في عالم الحيوانات، والحجاج في عالم البشر، فلم يعد يتحمل

روية الذئاب حتى وإن كانت مرسومة؛ فلما رأى صورته في لوحة معلقة في صالة المحطة، أغمض عينيه، وهو يسلم من رسمه (ص ٢٢). بعد أن كان في صفه يتأخر مع الزناب، فإن اصطاد أرنبها أو كسب بهيمة يوزع أعضائها كما تفعل الذئاب (ص ٤٢). وكان يصادقها فيتركها تأكل من طعامه أو ما تبقى منه بعد أن يخلفه وبعض، وتترامى هي في البعد. بل أنه يشعر أنه حين كان في الصحراء، كانت الكائنات تصادق (الرمل والدحول والوديان والشجر وحتى الذئاب ص ٨٦).

ولن يتغير موقفه من كل هذه الكائنات إلا بعد أن صادق نهارا (ص ٨٧). وبعد أن فعل الذئب به وصاحبه ما فعل، فأصبح يكره الذئاب، ويماعى بينها وبين أصناف البشر الذين لا يستحقون منه سوى الشتم كالشرطة؛ لأنهم «مجانين» لا ينتظر منهم إلا أفعالا قطع اليد أو الأذن، والحبس (ص ٢٠).

ومراد في كثير من هذا يعتقد إلى الموضوعية، فلا يجعل لنفسه مسؤولية فيما وقع له، ويتقبل جزاء جنايته. وقد يفسر انعدام موضوعيته بكون مركب النفس يمتص الطاقات النفسية، ويحول توجيهها من الوعي، مما يولد سلوكات غير منضبطة؛ كالاضطراب في المواقف النفسية، التي تنشط فيها الممتويات الانفعالية، بحسب ما ذهب إليه ك.ج. يونج (ص ١٦٦) انطلاقا من فرويد.

ومجمل شخصيات «فخاخ الراثة» تعاني مركب الشعور بالنقص وعقدة الإقصاء الفعلي أو الرمزي، فكل الشخصيات الرئيسية تحمل اثرا جديدا هو عنوان معاناتها النفسية والاجتماعية الذي يجعلها إلى حد ما، تمثالا لشخصية واحدة؛ فليس عين ناصر المقنعة، وإن طراد المعقولة إلا الوجه الآخر لإقصاء توفيق. فهذه الآلات الجسدية هي الحروف التي كتبت الفترات الحاسمة في تاريخ القهر الخاص بكل شخصية، والتي يمكن من خلالها قراءة هذا التاريخ. تماما مثلما يمكن لناصر أن يقرأ ماضيه في أعضاء جسمه التي تحتفظ بها في كيس صغير يضمنه الملف الأخضر الذي شاع منه في محطة السفر (خصلة شعر أسود وسن طفولية)، فليس له من ذاكرة إلا ذاكرة أعضائه، كما جاء في الرواية (ص ٧٦). وإذا كان الأثر الجسدي رمزا للتعنف الموجه تجاه هذه الشخصيات، وللتحويل الذي خضعت له في شخصيتها ومسام تكوينها النفسي والاجتماعي، فإن عنف التسمية لا يقل أهمية في بعده الدلالي عنه فالأسم الجديدة تعبير عن الصير الجديد. فاسم طراد يوافق وضعه حين كان في الصحراء بطارد القوافل، أما وهو في المدينة يعمل حارس عمارة، أو معد قهوة في إدارة، فلم يعد إلا مجرد ذكرى، ولذلك يناديه صاحبه بـ «زول» (ص ٥٩)، أو يدعوه «بابا لوزة» (ص ١٠٩، ١١٠)، ينسب هو نفسه إلى أمه (ولد خزنه، ص ٢٠) في لحظة احتقار لثاته أمام منظر المعلم التركي بائع الشاورما الذي كان في تمام صحته وإكتماله الجسدي. ويستطيع الآخر القوي بسلطة القانون، أو بسلطة الوضع الاجتماعي أن يغير أسماء من هم في قبضته كما يريد. فالأسم الحقيقي لتوفيق هو حسن (ص ٦٢، ٦٣). وسيفغير اسمه لإكمال طقوس تعميده عبد؛ إذ سيقرر أبويحيى بأن أسماء الأطفال اللين استقبلوا لياعوا عبيدا لا

تصلح (ص ٦٣)، ولذلك سيعطي لكل واحد منهم اسمه الجديد ابدأنا بانتقاء صفحة في تاريخه، فانتقل توفيق من عهد حسن الحر إلى عهد آخر هو عهد توفيق العبد الذي لن يكون بعد تحريره إلا لعم توفيق- ولم يسترجع اسمه- وكأنه لن يكون أبدا حرا، بل سيستمر «عبدا» بوضع اعتياري يستحق فيه الاحترام لسنه، ولاختياره التزام حدود نفسه، فهو سظل يحمل رمز عبوديته معه إلى نهاية عمره، بعد أن تحول بفعل الإقصاء إلى كائن لا ذو ذكر ولا هو أنثى. وقد ذهب بعيدا في التعبير عن هذا التحول بتعريض اللغة للتعنف الذي يتعرض له الجسد والأسم معا؛ فبعد عن شعور توفيق بأنه لم يعد رجلا بتغيير الوضع الاجتماعي لكتابة العضو الجنسي (شكر بل ذكر: ص ٦٦) حين لم يعد سوى ميولة فقط (ص ٧٦).

أما ناصر، فهو يحكم أنه وجد لقطا، فقد وضع له محضر تسمية أصلي فيه أسماء بنات على تقرير اداري جاء بعد الأطلاع على كشف المواليد الذكر وكشف الإمهات الموجودين عند الجهات المختصة، ولذلك فإن اسمه لن يتغير، ولكن لن يقلت من اللعب به، فالمرربة المصرية جمالات لكرهها له لإجمال عبدالناصر لبقته بعدالناصر (ص ٩٧)، وسفرت صديقتها منه وأصفا إياه بموشي ديان في إشارة لعينه المطرسة (ص ٩٨)، كما مزحته بثينة وصيفة الغمة مضايوي بربدا عليه بعد أن أخبرها باسمه- وهو الذي ينطق الصناد- «نائر إيل» (ص ١٠٠).

وتواصل سلطة التسمية عبر الرواية بوصفها أيضا تعبيراً عن الدولة خاصة؛ فالسائق السابق للعبة مضايوي أنور عبدالنبي سفير اسمه إلى عهد برني: «طيس من الجافز والمشاع أن نعيد نبدا، إذ المعبود هو له سبانه» (ص ٩٤). أو يوصف بمشاعرا حتى عن مزاج خاص، كمال زهرة التي يدعونها زهيره (ص ٩٢).

٩ - الفكك من «فخاخ الراثة»:

تشكل الحواس في الرواية لعبة فنية، وهي بتناظرها تصبح مجازا، أكثر منها حقيقة. حواس خادعة، أو هي بالأدق المدخل إلى المدح، والطريق إلى تحقيق الخديعة. فالروائع فخاخ بصمات مشاطرة لشخصيات متناظرة فتوفيق ناصر آخر «يعرف أمه، لكنه غير متأكد من أبيه» (ص ٣٤)- لعل سيدنا الحاج أحمد أبوبكر اغتصبها، أو أحد النخاسة-، وهما وجه آخر لطراد. عالم ممن جرحت أرواحهم بعد أن تطلع كمالهم الجسدي، فيهم الآخر والشخصي ومقطوع الأذن، وفي خلفية باهتة أدريس السيد الجبار الكسبح الذي كان يسكن قطية من قطاطي قرية توفيق، أو الشيخ المقعد والد أم ناصر المفترضة (ص ٥٢) وبقيّة الأشياء كعشرين جوهري، عالم فقراء يعبدون إلى ماضيهم- مثلما عاد ناصر لاسترداد ملغ الأخر- وكان العودة إلى الماضي شرط لتحرير الحاضر وتجنب الذئاب إلى الجحيم. فهل يكون كرسى المحطة- سير الطبيب النفسي- الذي مر منه طراد وناصر قبلة، كافيا لذلك؟

• الروائي السعودي يوسف المحمود. (فخاخ الراثة)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- لندن، ١٠ يونيو ٢٠٠٣.

محددات الخطاب الشعري في ديوان

«أنت الرسول إيقوناتك اندلعت» لمحمد الطوبى

سعيد بن الهاني *

- مقاربة نصية -

القصيدة، جل غايتها هو التعبير عن المشاعر.

على ضوء هذا التصور ينشأ حوار خاص بين أفق النص، وأفق القارئ التوقعي Horizon d'attente الذي أنتمي إليه الآن بهذه المحاولة النقدية.

هل رحل «ملك الصعاليك الجميل»؟ هل رحل من كان يرقش بحبره السحري، ويخله الجميل صفحات الجرائد والمجلات والكتب؟ لا لم يرحل، بل سيظل حياً فينا متوهجاً بأشراقه الشعرية، وبراعة تشكيله الخطي.

١- شعرية خطاب العشق

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد /محمد الطوبى/ من هذا الخطاب، لقد كرس تجربته الشعرية لهذا «المتنوع» الذي يقال أنه «الحب» فحينما نتحدث عنه كظاهرة ذات مستويات من حيث الأهداف والحوافز والخصائص، فإنما نتحدث عنه كخطاب احتفلت به الثقافة العربية القديمة، بل الثقافات العالمية، إنها ظاهرة تضرب في العمق النفسي والتاريخي للإنسان، الدليل على ذلك حضورها في كل الإبداعات الفنية والأدبية، وأنماط السلوك والتفكير عند هذا الكائن البشري، يحبل الخطاب الشعري في هذا الديوان «أنت الرسول إيقوناتك اندلعت» بإشارات نصية عديدة تنقل القبطية والفرح الموعود بجمالية

- «القصيدة تكتب شاعرها»

«موريس بلانشو»

- «لماذا نكتب؟ لكي لا نهلك»

«دوساروتو»

رحل الشاعر/ محمد الطوبى/ وترك لنا أعمالاً إبداعية، أغنى بها المكتبة العربية بعدة دواوين شعرية، بدءاً من سنة ١٩٨٠ - تاريخ صدور عمله: «سيدة التطريز بالياقوت» (دمشق) حتى سنة ٢٠٠٣، التي شهدت صدور ثلاثة دواوين آخرها «أنت الرسول إيقوناتك اندلعت» (الدار البيضاء)، كلها أعمال أودع فيها الشاعر أحلامه، ورسم لنا فيها «سيرته» الشعرية بإخلاص نادر، وصدق غير مجهود، بصرف النظر عن معجمه الشعري الذي تغرد به الزاحل عن مجاليه، وخط مغربي جميل أضفى على نصوصه الإبداعية رونقا وأصالة فريدة.

كلها موائيق قرائية يعتمدها قراء /محمد الطوبى/ في تشكيل ترمسهم الجمالي بالخصوص: طيمات يشكل فيها محور المرأة والحب، وعشق الحياة حتى المثالة، مع محور الغربة والتهيه والحنين، العناصر الأساسية المكونة لتجربته الشعرية المرتبطة بالحياة «اليومية» التي مارسها وكتبها شعراً.

كلها عناصر جعلت الفعل الشعري يعتمد في هيئته التلفظية عند /محمد الطوبى/ على أساس خلق توتر بين بنحيات دلالية وإيقاعية، تشكلها تلك العودات المنتظمة لبعض الملفوظات الشعرية والتعبيرات اللغوية المبنية على تكرار الأصوات والإيقاعات، التي يحمي بها /محمد الطوبى/ الخصائص الجوهرية للفعل الشعري عنده، كما يحمي بها غنائية قصيدته ورمزيته التعبيرية: جل قصائد هذه التجربة الأخيرة قصيرة إلى متوسطة إجمالاً، تخرق نظام التشطير، لكن تواتر الأصوات والكلمات المنظمة في إطار من التعاقبات الموزونة يجعلنا بما لا يدع مجالاً للشك على انتماء هذه الممارسة النصية إلى أفق القصيدة الغنائية في اتكائها على تقنية القطعة الكتابية

* ناقد من المغرب

هذه العاطفة، لتخرج بها من الدائرة الأخلاقية الضيقة إلى أفاق أرحب من خلال إضفاء شاعرية تزيد من عمقها أثر «الصورة التشفيرية» لـ /كريم بناني/، الموضوع على صدر غلاف الديوان: امرأة غجرية بملامح أنثوية كلها عشق وهيام صوفييين نابعين من أعماق الذات الإنسانية، وتلك هي إيقونة الشاعر الأولى، فالحب في إحدى تعريفاته يفيد «الرغبة في أمر غير متملك لدى المحبوب».

لا انقسام في خطاب /محمد الطوبى/ بين شهوة الحب ولواعج التيه والضياح والفقء، كيف لا وهو المستهام الذي تكالبت عليه التكتيات، فالعامل النفسي الذي يجعل مضاعفات هذه الطامة هي المحرك الأول في دفع المستهام إلى التعلق بالمبالغ فيه بالمحبوب، فلنتأمل هذه اللغة التي تظهر فيها الرغبة شديدة جدا، الأمر الذي يجعلنا نقر بوجود توتر داخلي يجعل صورة المحبوب تستولي كلية على وجدان المحب، فلنقرأ:

فوساي مملكتي فكاف أغنيتي / وفيك غبطة أحوالي
وأسيابي / أنا المحمد والتهيه من لمسي

الديوان - ص ٦ -

لك أفتح مملكتي / وأمامك ألقى سلاحي / وأعطيك عرشي
وتاجي / أنخلي أمامك عن صولجاني

الديوان - ص ٢٥ -

توجتكَ وحدك / في أشهى الأوصاف

الديوان - ص ٥٣ -

المخاطب أنثى (التعنية الأخيرة ص ١)؛ بساطة شاعرية تفكرنا بأشعار /نزار قباني/، ولحظة وجودية عاشقة منقذة من الزمن المادي، يعبر فيها الشاعر عن عمق كثافة وجود الأنثى وحضورها، وهو ما يبرر شدة افتقانه بجبرته (الديوان ص ٣٤) ترى ما السر وراء هذه «الأنوثة» التي يطغى بها الخطاب الشعري في هذا الديوان؟ أنوثة كلها وله عاشق، وسر مطلق في هذا الوجود، التي تعتبر فيه المرأة هي الجذر الأول للحياة، بها تحتفل قصيدة /الطوبى/، لقد كان دائما حضورها الرمزي داخل أبعاد التجربة الإنسانية قويا مشعا يحتفل بإنسانية الإنسانية، في عالم أصبحت فيه الرداءة قلقا وشقاء وجوديا عنيفا يحياه الإنسان، ويخفق لديه كل تجليات الجميل. تمكح كل نصوص هذا الديوان صبوة هذا العاشق وتمسكه بمهاج الحياة:

وحدي الغوي صريع الشجو مشتغلا / أحيا حياتي لأحيا
صبوتي تيهها

الديوان - ص ٦١ -

قصيدة /الطوبى/ أنثى أسطورية، تمرد ضد الرتابة التي تفرضها الحياة الاجتماعية، ولحظة انجاس مثائق للعشق ضد الغياب، بل إنها الطيبة في حيويتها وتجديدها، وخلودها. سيدتي / من صوتك أعرف مخاطبة الكرز / من فضة يديك أتعلم بلاغة الماء / ومن زهوك اكتشف / ممتلكات الدمشة

الديوان - ص ٤٥ -

لغة شاعرية وإلهي بقيمة الحب، وحياة سيختارها الشاعر ليستوطنها في قصائده، وإن يكل عن نشيدها في أعماله، اختارها مكان الإقامة في الوجود، ذلك «الوجود المغم» كإحساس شكل به الشاعر وطنه الجمالي، وحقق تجربته الداخلية *l'expérience intérieure* ويمنح الوجود معنى، كما يمنح للذات جوهرها، يحرق تدفق المشاعر والأحاسيس، لالتصام ما هو حيوي، وسط هذا السديم الذي يخدم الإيديولوجيات، تبع قصيدة /الطوبى/ قارئها بالمخاطب على حماية الحضور المتألق للذات: أمان مجازية ملازمة لكونية الإنسان، وخيال موهوب يحرك لحظات الوجود ويكسبها معنى، ولو عبر الإحساس بالألم والمعاناة والتيه والضياح.

يا ليتني حجرا لم ينكشف ما بي

الديوان - ص ٦ -

لا انتصاء ولا نصر لي / الديوان - ص ١٠ -
أنا الخارجي المورط / في التيه والخلاء

الديوان - ص ١٦ -

نهاري سراب جهاتي خراب / ودرى اغتراب كأن خطابي /
بأرصفة الـ وقت ذاكرة عمرها /
ضالع في بعيد المتاه / وأنا المغربي الذي / تنسوجه وردة
الشهداء

الديوان - ص ١٧ -

كأن عازف الخراب / وساطع الغرب في تغريبة الأغراب
الديوان - ص ٢٤ -

سيد التيه والخسارات أنت

الديوان - ص ٥١ -

إنه الوعي الشعري المغترب، يتكبد كفعل شعري داخل كونيته، وهذا ما يجعل الإحساس بالاغتراب طيمة ملازمة لأعمال /الطوبى/، وهي إحساس تراجميدي يلزم المبدع ويشعره بانفصاله عن جذوره الأزلية، فيقاوم بشعره وجه للعشق ضدا على الفناء، وتقوية للإحساس بمفهوم الجمال الذي تكون ثمرته الحب والعشق، وكأننا بالشاعر /الطوبى/ يعلن تمردة بخياله الشعري على فساد الموت، وعلى كل ما عملت الحضارة

على قمعه باستمرار، فالخيال في هذه التجربة الشعرية هو الخلاص من واقع مميت ومن حقيقة قاتلة: لقد شهدت سنوات التسعينيات (١٩٩٥-١٩٩٦) وهي السنوات التي كتب فيها الشاعر قصائد هذا الديوان معاناته مع الحب، المرض، واليتم، فما كانت إلا الحسرة والبلوى، الشيء الذي يجعلنا نقول بيقين شبه تام عن كونها تجربة موعلة في الصدق والبروح الشعري الخلاق.

٢- بلاغة الاشتغال الفضاوي؛

في مقابل إلحاح التجربة الشعرية عند /الطوي/ على أهمية الإيقاع، تبرز الكتابة الخطية (Graphèmes) من خلال توظيف الشاعر الشخصي خطا مغربيا جديلا في كتابة نصوص دواوينه كعنصر بنائي لشعرية القصيدة عنده، لاشك أن هناك سرا ما في عودة الشاعر الدائمة لهذا المكون النصي، خط له ثقله الدلالي، ولذته التي لا تعادلها لذة، يمنح النص حيوية شعرية، بآثاره الجمالية النصية يعطي للمادة اللغوية لنصوصه تجليها الجمالي الحيائي حتى تتمكن العين من اقتناص الدلائل اللازمة للتنفذ إلى جمالية تجربة /الطوي/ واكتناه سر أسرارها من خلال هذا الثلاثي الملازم للكتابة بواسطة الخط: المعنى والعقل والجسد.

فإذا كانت اليد هي الأداة الوحيدة لتحرير ما يوجد به خيال الشاعر، وصبه على «بياض» Blanc كان لابد له من لون آخر، ومادة أخرى هي خطوط الشاعر التي تبدأ من نقطة إلى كلمة ثم جملة لتصبح قصيدة، ستمد في الفضاء النصي Espace textuel للديوان، فهذه الحركة التي تنتج عن الكتابة ستكون عند /الطوي/ حركة بانية لكونها تنظم الوحدات الخطية بتبنيها على الورق، وهي حركة متميزة لكونها ستمنح لديوان الشاعر هويته النصية الفريدة من خلال الطريقة التي سيتبناها في الجمع بين العناصر المكونة للوحدات الخطية والتي تبرز النسق الخاص بالكتابة الشخصية، إنها وسيطه لتحقيق الغاية الجمالية، وتعميق الدلالات الإنسانية لتجربته الشعرية، من خلال الرغبة في امتلاك صوت شعري خاص، الشيء الذي يعيد إلى الواجهة خصوصية العلاقة التي تربط بين النص الشعري والفن التشكيلي.

تمنح هذه الخطوط المتعرجة التي خطتها يد الشاعر بإمكانية ملأت بياضات الصفحة، والتأكيد على رغبة الشاعر الحرة في أن يمنح لنصوصه شرعية الذات الكاتبة، وهي ترسم وتحقق البعد الجمالي للنصوص، إنه تحول نوعي في الوعي الشعري

رغم أنه لا يستغني عن الدور البنيوي للإيقاع العروضي، بل يضيف له سمة بنيوية تشكل قيمة مضافة، ويتعلق الأمر بالبعد الكرافي، تظهر فيه خطوط الشاعر الجميلة، وقد حول بها قصائده إلى لوحات تشكيلية، تتيح له فرصة الإنزياح عن الكتابة الطباعية المألوفة، الشيء الذي يجعلها قصائد تكتب للعين والأذن، مهمتها هي أن تصون حرية وبهشة الذات في مغامرة اكتئابها وعشقها.

إن هذا الشكل الذي يقدم به /الطوي/ تجربته يظهر فيه الوعي الجمالي للشاعر في استغلال بعد توظيف الاشتغال الفضاوي للنص، مع ما يعني ذلك من تكسير لمنطقية التلقي والعرض البصريين للنص الشعري، تلك المنطقية القائمة على القراءة الأفقية ذات الاتجاه الواحد من اليمين إلى اليسار، إن الشاعر يخلق مع قارئه تواصلا من نوع آخر، مع ما يقتضي ذلك من ضرورة وجود تعامل جديد مع اللغة من خلال ترابط الوحدات الخطية وتسلسلها المتواصل على المحور الأفقي، ولهذا جاء هذا الاشتغال ليكرس العبور بدون انقطاع من الجملة «المادة» إلى الدليل «الطاقة»، بحثا عن انفلات من ابتذال المقروء، ومن لغة مؤسسة على مسلمة جد قديمة، كل ذلك بواسطة موهبة الشاعر، وامتلاكه لفنية ترقيش الأوراق بهذا الخط العربي الجميل.

الدليل على أن الخط عند /الطوي/ كان اختيارا فنيا ومكونا جماليا للفضاء النصي، عمل في ديوانه من خلال القصائد التالية (ص ١٤-٣٩-٤٠) على تكسير مسار السطر المكتوب، وتغيير مسار حركة العين، ليخرق بالتالي الخطية المألوفة في تقديم الأسطر، وتحديد شكل مقروئيتها، يتوزع البياض والسواد داخل هذا الفضاء النصي لديوانه بفنية عالية، ليمنح مجالا واسعا لممارسة حدود الرغبة، هذا دليل على أن الزمان الخطي عند الشاعر هو الزمان الشخصي المعيش الذي يندمج فيه الشاعر كليا.

كما أن غياب علامات الترقيم له تفسير واحد وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي، إلا من حضور لعلامة استفهام وحيدة (الديوان ص ٤٤)، في حين يردس غياب تام للفواصل والنقط، إنه غياب دال على انفتاح الأفق الدلالي والتأويلي للمفوضات الشعرية على امتداد النص، مما يترتب عنه انفتاح النص على احتمالات قراءات متعددة، مع ما ينتج عن ذلك من أن النص يسير أشبه بالجملة الواحدة من بدايته إلى نهايته.

جاءت هذه الخطوط استجابة لنداء الحياة، ومن هذا الموقع بالضبط تنطلق شرارة الكتابة وهي تتوغل في الجسد تارة، وفي اللغة تارة أخرى.

٢- الخطاب التخيلي،

يتخذ الخطاب عند / الطويبي / في بعده التخيلي ملمعا خاصا، فالجسد بحواسه وأهوائه، تنبّه غولية الشعر، تلك إذن هي حقيقة الكتابة عنده، اعتباره مكانة الخيال باعتباره ملكة وسيطة بين المجرّد والمحسوس، استدعاء للكائن لخاصة *Etant* إلى المنطقة المفتوحة للطبيعة، تعطي للذات إحساسا بالجميل، وتجعلها ترتب وجودها على الصبغة على طريقة الخيال الإبداعي الرومانسي، يتخذ مادته من الطبيعة، على ضوء هذا التصور يغدو الفن كالطبيعة، ليس في حاجة إلى محاكاتها، بل إنه عنصر طبيعي ضمن كلية أنطولوجية جامعة:

ألقى لك بوردّة أسمائي

سأكبّا هاجس الشغل كله / قمرا يسكن شجن المغني / أنا في بهائم العاهل / كما سطوة الربيع / لا شبه لي يشهر عناية الأفادح / لا نقيض يقرأ لفسريح الخريف / قبلي ولا بعدي / أسطورة الطائر الأخضر

الديوان - ص ٨٠ -

لقد صار التعبير عن العالم الداخلي، هو المبدأ الأساس لقوة الخيال عند / الطويبي /، فتفتت لوحة العشق، فعبّر عنها لغة موسومة بالمحبة والمميمية، فالذات بنشاطها المنتج ويوحدها الفكرية والشعورية، ويطاققتها الواعية واللاواعية في بحث مستمر عن أقصى تجل لها، كصيرورة محرك لفعل الحياة ذاته عند / الطويبي /، يظهر هذا التواضع العميق بين الشعر والحياة في ملفوظات الشاعر الحميمة والعاشقة التي تخرق الديوان، فلفة الشاعر لا تفارق لغة عالم الطبيعة:

هند اكبتني ما اشتقي بالحنّة الساج / وما اشتقي في الصبوح السرو والساج / هند اكبتني شغل الدنيا بفتفتها / فالعطر لوعته وشي وديجاج

الديوان - ص ٧٨ -

لعودة للقلق والسنونو / لالتفاتة السودة يظلمها الواثق / لضجة العبير في ذاكرة الأضاليا / لرفة الخصلة المشغبة الشاردة / لراسيم الربيع البانخة كلها / أنيريد عليك

الديوان - ص ٩١ -

هكذا يتحقق عبور لغة / الطويبي / إلى جوانية قارئها، فيغدو فعل التعبير هو النشاط الإنتاجي الأكثر حيوية، الشيء الذي

تتضح أهمية الاشتغال الغضائي في هذه التجربة من خلال تأمل عتبات النص، كالعنوان مثلا الذي يشكل أحد عناوين قصيدته في الديوان، إنه نقطة تأويل ممكن، وبداية لطلق أفق توقع عند قارئ هذه التجربة، حول ما يحتمل أن يكون موضوع الديوان، فالنصوص الموازية *Paradoxe* تلعب دائما دورا رئيسا في تفعيل تلقي القارئ للنص دائما: عنوان بحجم عشق / الطويبي / كله أنوثة، وفيض من المشاعر الغنية تجاه الأنثى الرسول في هذا الديوان، فالإيقون *Icone* إذا عرفناه من وجهة نظر سيميائية فإنه يفرقنا بمفرداته تجاه سعيه إلى خلق الانطباع بحالة التواطؤ القائمة بين الشاعر (ومقاصده) وموضوعه الشعري، فالعنوان من العناوين الموضوعاتية التي تعدد بشكل من الأشكال مضمون النص، وبالتالي فإنه يوجه قراءة النص ويحدد نوعه ويشكل أفق حصر هويته المحتملة.

بالإضافة إلى إيقون الصورة التشكيلية لـ / كريم بناني / تنضاف إليها هذه الخطوط الجميلة لـ / الطويبي / بطاققتها الإيحائية، وكشافها الدلالية، كما يقول دال على الانفتاح والتحرر، مثلما هي عنصر دال كذلك على الالتزام بمواضعات وأعراف اللغة المكتوب بها، أما البياض المنتثر في مساحة هذا الديوان هو بدوره إيقون دال على الغياب والحضور، الصمت / الفراغ، لقد منح خط الشاعر لديوانه جمالية بصرية أبرزت الإمكانيات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف العربي، كما أكد هذا الخط الشخصي رغبة الشاعر المتأججة يوما في امتلاك الموضوع الذي ينبو عنه ويمثله. إنه البعد الإحالي، وهكذا جاءت هذه الخطوط عبارة عن مادة إيقونية تغذي النظر وتثري البصر قبل أن تقدح زناد مخيلة قارئها بالرؤى والمجازات اللغوية، تضرع ولاشك في ذلك هذه الخطوط بلاغة خاصة، فيها من ذاتية الطويبي ما يسمح لنا بالقول أن خطوطه مسكونة بمشاعره ومزاجه الفني، ويظهر ذلك في الجنوح إلى تقويس بعض الحروف وتسنيها وتعقيفها الشيء الذي يضيء على هذا الخط شكلا من أشكال القداسة تذهب رأسا نحو عين المتلقي المتعود على مسكوكات كتابية معينة، كالنمذجات الدينية للحروف العربية، تنضاف إليها براعة / الطويبي / في تزييق هذه الحروف بانحناءاتها وانعطافاتها ككتابة على ذات تفيض حبا وجرحا، هذا الجرح الذي يراه / جورج بطاي / *G.Battaly* في الحياة نفسها ويراه في الكتابة وسيلة لتأجيجه «تأجيح جرح الحياة»، أي تأجيح الجرح الذي هو الحياة: غربة ويتم وفقد وفقد عشق للأنثى متخيل الشاعر ورمز لألق الحياة عنده، لقد

يجعل نضه الشعري منخرطاً بعمق في صلب الممارسة النصية الرومانسية.

تشريف للذات، وبوح بأقصى الطاقات الممكنة لقول أروع الحقائق، فصوت الكينونة يغل غلظه في تجليه الجمالي، وهنا تكمن خصوصية التجربة الشعرية في هذا الديوان: فحضور الذات بأحلامها وشغفها الشعري، لم يمنعهما من احتضان السلطة المعيارية للوزن الشعري والالتحام به في انسجام تام، وتفاعل خلاق. هذه هي نسقية الخيال الشعري عند / الطويبي /: اندماج داخل سيروية وزنية، وكلية عضوية تشكل لحمة التأويل الرومانسي للعالم، حيث تتضافر المادة والروح بشمولية وتداخل، يعبران البنيات والأقاليم المعرفية والأنطولوجية نحو توحيد الذات بالموضوع، الروح بالجسد، الذكر بالأنثى، وكأننا أمام معرفة رومانسية تقتضي ترسيخ معرفة مغايرة لمقصدات العقل وسلطته الوضعية، أمام هذا الحضور الكلي لرمزية البوح، كوسيلة لشعنة الحياة واحتضان الجنون للكانن خلف المعقول، فالعاشق في حالة صراع دائم مع هذه الثنائيات: المادة / الروح، العقل / الحس، الذات / الموضوع، الظاهر / الباطن.

يقول الشاعر:

ليس لك إلا أنت / رافضك مراقسة الأنساب / أنت
المؤتلف المغارات / أنت المختلف الموافقات /

الديوان - ص ٥٩ -

كل الحضور غياب إن تهب لها / مدائح الشام عز الزهر دنياه

الديوان - ص ٧٢ -

هكذا يتحقق البعد التخيلي في تجربة / الطويبي / التحام تام بلغة العشق، مع إعطاء الأولوية لعالم الحياة الباطنية والمشاعر الإنسانية بأسرارها وتخومها، بفرحها الخاص، وألمها الممض: إنها الجمالية الرومانسية المعروفة ببلورة تصورها للفن والخيال الشعري، كتجربة حياة حقيقية، وليس كموقف فكري مجرد، ثقافي وعقلي عابر.

هكذا هي تجربة / الطويبي / الشعرية، معايشة حميمية لأشياء العالم، ورثاء لأموه ضاعت منه ذات يوم:

تلك أسي التي وضعت قصرها / واختفى ظلها من شهيق
الرخام / واختفى وقتها العاطر الرحب / يا صرخة الجرح ردي
لكف العزاء / قمر الغربة الجارح التي عان

الديوان - ص ٧ -

يعتبر الكلام الشعري عند / الطويبي / تجربة داخلية عميقة،

يلعب فيها الخيال دوراً وظيفاً في تحويل هذه الأشياء إلى تجربة حميمية تظهر من خلال قوة المجاز، كطاقة توليد بأمره للدلالة التي يشترك في تكوينها دائماً: وعي القارئ على السواء، بعيداً عن الإقصاء والتصنيف المعيارية الذي يسم الخطاب العلوي والأخلاقي، على ضوء هذا التصور يحتضن الخيالي من الوجه المظلم للزمن عن طريق إخضاعه لسيطرتة بواسطة الطبيعة: (حديقة العزلة ص ٤٢)، فالصور الشعرية جوانية، تنشر فيها الأنثى المعشوقة لظلال الشوق:

أنت أندلسي باسمك ابتداءً للشوق / في دوحة الكروان / تتألق بي
شمس أسماك المغربية

الديوان - ص ٢٥ -

وهذا ما يؤكد على أن البعد التخيلي في شعر / الطويبي / ليس سوى مؤشر فطري على أن زمنه الداخلي يقوم على مبدأ الحرية، ضداً على قهر الزمن المادي، وسط رجة هذا التداخل الصراع بين ذات الشاعر، ومحيطها كتأسيس كينونة قصيدة الطويبي:

لا أتقي وطناً بالعشق يقتلني / في عزة التيه والنسيان أهواه

الديوان - ص ٧١ -

يا الفاسد دائماً / تبارك تيهك الباهر / تبارك تاج الخسارة لك

الديوان - ص ٨٨ -

لا الملك ملكي والدروب شوارد / بي والخراب مع الخراب ورائي

الديوان - ص ٩٧ -

تضفي هذه الملفوظات الشعرية على قصيدة الطويبي نوعاً من السوداوية: ذات متألمة، محبطة، عاشت العزلة والمرض، فلم تجد غير الكتابة / العشق: كتابة الألم لمقاومة النفي والتشويش، وسط هذا المعتقل الكوني، ولهذا يغدو فعل الكتابة الشعرية وسيلة ارتقاء، وتحرير، تنظم بالحلب وحده أنفاس الشاعر كأداة للخلاص ضد الدوكسا Doss: على ضوء هذا التصور لا يمكن للكتابة الشعرية أن تكون إلا صوتاً لحرية الكلمة، وصوتاً للخوف، القلق من ضياع معنى الوجود البشري، كل ذلك يجعلنا نقول مع / محمد أسلم / «أن يصير المرء كاتباً هو بالضبط أن يفتح عينيه، يعني أوديب، فيبصر أنه «بيضة» قشرتها المنفى، ويباضها العزلة، وصغارها «القلق»، هو أن يباشر سفرًا مزدوجاً من عمق الجسد إلى سطح اللغة، ومن عمق اللغة إلى سطح الجسد.

• محمد الطويبي، أنت الرسالة إيقوناته انلمت، برا القرويين، الدار البيضاء، ط ٢٠٠٣-١.

مقاربات تأويلية لهوامش

(من أوراق ابن الحوية)

للشاعر علي الشرقاوي

وجدان الصايغ*

اشكالية القديين الشعري والعلاقة بين عنوان الديوان وبين محتواه من قصائد وهي تحيل في المعنى المكبوت الى طقوس الشاعر ازاء ما سطرته المخيلة لسنوات خلت تحركت بين عامسي ١٩٨٩-٢٠٠٠، واحتفائه بها مرة اخرى منشورة في مطبوع اننا نشهد عبر هذه العنونة عيانا انفصالا حادا بين النص المكتوب (أوراق) وبين مبدعها (علي الشرقاوي) لتتأكد حقيقة شاء المخيال الشعري ان يذكرنا بها وهي ان (هذا النمط من التدوين لا يد مخلص للتدوين القديم لأن صاحبه لا يرى فيه سوى كونه جمعاً وتوثيقاً، وهو بمعنى آخر انتساب واختيار(٢) وقد عزز هذا التأويل حرف الجر (من) والبنية التركيبية للعنوان المرتكزة الى تغييب المبتدأ «هذه (من) أوراق ابن الحوية» وهو تغييب يبلور من العنوان نصاً قبلها مشاكساً يبقى محشوراً بين حضورين (مدونات الشاعر «هذه» مختفياتها «من أوراق» ولافتة اشارية جاذبة تستثير مخيال القارئ في الحركة باتجاه ازاحة الغبار عن ملامح ذلك المنتمي (ابن) الذي لم تهبه الاضافة (الحوية) بعدا معرفياً فظل في السياق الدلالي كينونة منفصلة عن افق التلقي وتحتاج الى مزيد من التقصي في قصائد المجموعة التي مفصلها الفضاء التدويني الى سبعة مفاصل ووضع لها مسمى

تعكس مزايا القصيدة المعاصرة مكابدات المبدع الصياغية ورغبته في اجتياز عتبات المكرر والمستهلك والوصول الى التماعات المعنى - على حد تعبير رولان بارت- التي تجعل من القصيدة وصورها فخاحاً تعتم على نوايا النص الفاطسة والتي تتخالف مع البنية الظاهرة ونواياها المعلنة بل ان بعض المتون الشعرية تسمى واعية الى استعادة فكرة الوصايا(١) ولكن بأسلوب طريف يفرض توقفاً في تغير قنوات الاتصال مع المتلقي وعبر فضاءات مغايرة تجمع بين البراعة الشعرية والرؤى التنظيرية انها نصوص تطرح بين يدي القارئ على اختلاف اشكاله ثمار خبرتها ويعمى آخر فان هذا النمط من النتاج الشعري يدفع بدنيامية الكتابة الى ذروتها كي تتناسل منها رؤى تفتت مفااتيح الشعر المكرورة وتجعلنا نجوس فضاءات الترميد المغلف بندي المجاز وسعير العاطفة بحثاً عن ابواب جديدة للقصيدة.

ويرى لأوراق التأويل ان تثلبت عند هوامش قصائد مجموعة (من أوراق ابن الحوية) للشاعر البحريني علي الشرقاوي بوصفها نموذجاً تطبيقياً يجلي توقفاً في إعادة الحياة الى اوصال هذا الفن الابداعي - اعني الوصايا- وعبر اكثر من تقنية لعل ابرزها التكثيف والايجاز الموحى الذي يشكل توازياً دلالياً مع خرائط فن الوصايا(٢) من جانب وانخراطاً في تشكيلات هذا الفن الادبي الحريق حين يخضعه الشاعر وبمكابدة جمالية لهندسة طريفة تدمج من مشاكسة واعية لأفق التوقع منذ عنوان المجموعة التي تخبيء تحت ملحوظاتها تاريخاً من المكابدة الموصولة بحرفة الادب لاقتنائها بالوعي الحاد وانتقادات الذات حد الترميد في حضرتها زد على ذلك ان مخيال الشاعر قد كسر النسق المألوف للتدوين الطباعي حين ثبت على غلاف المجموعة الشعرية عبارة (جمعها ويوها: علي الشرقاوي) وهو بذلك ينفي - إيماناً في المراوغة الفنية - صلته بتلك الأوراق وصاحبها لتكون منذ البداية في مواجهة

* كاتبة واكاديمية من العراق

جميع اول، جميع ثاني... ولاتخفى دلالة الرقم سبعة الموصولة بالقداسة، ويغضخ تصدير المجموعة الشعرية بنص عنوانه (هذي الاوراق) انتشال الشاعر بترسيم ملامح الوصايا الشعرية وعبر ايجاد تعريف لهذه (القصائد/ الاوراق) وهو انتشال يتأتى اساسا لضبط التعريف امام تعددية الرؤى انه بحث دروب عن حقيقة ثابتة تأمل الاتي.

لاشأن لها/ بفرور نباتات العقل/ ولاهندسة الماء المتسلق لبلاب المنطق/ هي الضوء الراكض في حمى الليل/ هي الرمز الخارج في قافلة الرمز/ هي الغامض في جسد الواضح/ هذي الاوراق/ بقايا قطرات شظايا/ لغز المدعو (بن معيوف)/ امير الخطوة/ سؤال العشيبة عن طعم التيه/ ان لم تفتح مجهول الطيش/ لمن سوف يعاشرها/ فليحرقها قبل مدهانة الغرق

مما لاشك فيه ان هذا النص يشكل بياناً شعرياً يفصح الرغبة في بلورة ميثاق مروءة - على حد تعبير جان بول سارتر - بين القارئ والمبدع المنتمي لمكابداته (ابن الحوبة) واغترابه (ابن معيوف) ووفق شروط يضعها المتن الحاضر ولا يتساهل في تجاهلها لذا فانه ينه في الخاصة وينيرة واضحة (ان لم تفتح مجهول الطيش / لمن سوف يعاشرها / فليحرقها قبل مدهانة الغرق) كاشفاً عن طبيعة (هذي الاوراق) التي تخفي بلذة المغامرة الفانتاستيكية (لمن سوف يعاشرها) فهي البحر في (مدهانة الغرق) لما تحتويه من كثافة ترميزية (مجهول الطيش). ومثل هذا المعنى ينسحب على المتن الشعري المتخلق من خرائط بلاغية تشكلها الصورة للتشبيهية (هذي الاوراق «المشبه» = الضوء الراكض في حمى الليل «مشبه به اول» +

الرمز الجارج في قافلة الرمز «مشبه به ثان» + الغامض في جسد الواضح «مشبه به ثالث» و هذي الاوراق «المشبه» بقايا قطرات شظايا «مشبه به اول» + لغز المدعو بن معيوف «مشبه به ثان» + سؤال الضئبة عن طعم التيه «مشبه به ثالث» وهي ترسيمات جغرافية لمساحة شاسعة من الصور الفنية المتعقدة والمتأرجحة بين ذروة التجريد (الرمز + الغامض + قافلة الرمز + التيه + لغز) ومباهج الحواس (البصر «الضوء» / الليل / الواضح / العشيبة / جسد» + (الذوق «طعم» + (اللمس «حمى / شظايا» + (السمع «سؤال / ايقاعات الركض») لتقود مخيال التلقي الى استكشاف تضاريس جديدة لبنية المسكوت عنه وقد عزز هذا التأويل مأساوية مشهد الحرق ومفارقاته (ان لم ... فليحرقها قبل مدهانة الغرق) المفصص عن كينونة (هذي الاوراق) المتحركة بين فضاءين الاول فضاء الحلم (الضوء

الراكض في حمى الليل + الرمز الخارج في قافلة الرمز + الغامض في جسد الواضح) والآخر فضاء اسطوري (بقايا قطرات شظايا + سؤال العشيبة عن طعم التيه) فضلاً عن ايماءات الماء (البحر) الموصولة بالانبعاش وحين يتماهى هذان الفضاءان في المتن الحاضر فانهما سيبدوران ايماءات طريقة لا يمكن التفاعل معها الا باحراق الذاكرة وتشغيل ذاكرة جديدة وليدة تنهتياً لاستقبال ذبذبات النص .

و حين تورد اوراق التأويل فرانيس البوح في هذه المجموعة الضاحجة بوصايا الشعر فانها تستشعر منذ البدء وعورة التضاريس الانزياحية المستفردة التي تخفي رغبة عارمة في ترسيخ رؤى جديدة للمتن الابداعي توكيداً على خطورة المتلقي وضرورة السيطرة على افق انتظاره وذلك وفق استراتيجيات مرسومة للغة الشعرية تشهدا بوضوح عبر هذا الاستعمار الواعي لمعقودية النبر البصري اذ يتشظى الفضاء التدويني للقصيدة فنكون في مواجهة تشظير طباعي يتحرك فيه البصر حركة متوالية بين متن القصيدة تارة وبين هامشها اخرى - على حد تعبير فخرسة المجموعة - تحول الى مرجعيات مألوفة ومتواضعة عليها في كتب التحقيق، ولكن الخطاب الشعري يحاول واعياً ان يخلع عنها مكوناتها المعرفي ويحول المجموعة الشعرية برمتها الى لوحات شعرية متنامية تتحرك في نسقين - اعني المتن والهامش- متوازيين تارة ومتألفين اخرى، وفي اطار مراوغة فنية تتأسس من حركة هدم كل ما نحده، فحتى عنونة القصائد لم تخضع لقانون المؤلف بل جاءت في المتن مكتوبة بجانب النص وفي الهامش لا تشكل العنوان عتبة دلالية في معمار النص فحسب وانما يدخل حضورها ضمن هندستها الطباعية والانزياحية .

و حين ننظر في معمارية هوامش المجموعة الشعرية التي غدت في معظمها وصايا شعرية فاننا نكون قبالة مهارة تقنية تلون في اساليبها الصياغية فقد يتأسس البناء الفني للوصية من هذا الدمج الواعي بين العنوان - قبل - والمعن - بعد - لاضاءة لوحات تشكيلية تعلن الاطاحة بالمررور وترسيم جغرافية جديدة لخطاب شعري يجمع بين الواقعي والسريري قارن الآتي:

بالاجمل/ احفر في اقبانوس الروح عميقاً/ انثى مظلواتك بين الموجة والموجة واتركها/ تتراحم بين فضاء الحرف/ كبلورات الجمل الفعلية(٤)

يتسلل من بنية النص الغاطس صوت للتجربة الذي يمنح الانا

البلاغي صورة مجازية تعيد الى مخيال التلقي ضراوة الحرمان واقتارنه (بإيد) الآخر المتحجر وهي لوحة شعرية متخمة بعتمة هزائم متوالية تستحضر مكابدات سيزيفية موصولة بتاريخ الإبداع العريق منذ انبلاجها وتنعكس الانين المكتوم للنص وقدرة على استجلاب الصرخة الخازفة للمبدع العربي منذ الازل :

توق يداً تكون عليك فضلاً فصانعا اليك عليك عال
لنستشعر من النصين (الحاضر / الغائب) توافقاً صوتياً يفتت
جدلية (المعاصر / القديم) ليعكس عذابات مشتركة مستنفرة
من الحاجة والحرمان .

وقد تأخذ الوصية طابع الحكمة الراسخة باختزالها لمجموعة
من العلامات الاشارية وتكثيفها الحاد لبنية السمكوت عنه
وينفذها الى جوهر الادب وصميم الثقافة بغية تخليق واقع
شعري يندمج فيه الماضي المنصرم وخبراته بالحاضر الراهن
ومستجداته والنص المبدع مرآة لهما قارن الآتي :

كل جديد/ شظايا قديم/ يبلورها جسد الوقت/ وينثرها في
فضاء اللغة (٦)

يطرح المتن الغائب منذ عنونته اشكالية محتمة بين متداولي
الشعر وهي فرار الكتابة الى جزر معتمدة نائية عن مصطلح
الشعر في حركة تقصص انحراف النص من داخل الشعر الى
خارجة وانخراطه من التجديد والعدالة الى الاغراب والتلفيز.
انها حركة تؤرق الكينونة المبدعة التي نستشعر تدهج نبراتها
وهي تنزوي الى الراهن الثقافي المنفلت من ضوابطه الشعرية
بإثارة غبار المعاني واستسهال الصياغة الفنية لذلك فان
صوت النص يستعيد جدلية (القديم / الجديد) ليقدّمها باهاب
طريف حين لاتشكل منهما ثنائية متصادمة بل اتساقاً
وتوافقاً.

وقد تغدو الوصية مرايا دلالية صفيقة تنعكس الوعي الحاد للذات
المتكلمة الشقية برؤاها ازاء عتمة الاستلاب والمصادرة وتوقها
الدائب باتجاه تفعيل دور الابداع القادر على اعادة تشكيل
الكون وصياغة الوجود تأمل الآتي :

من نجوم المجرة/ لي نجمة/ تنسج بين جفاف هنا وضفاف
هناك/ إذا تعبت من مشاويرها/ اكطها بخيالي واطلقها تنشر
الضوء للسابلة (٧)

تتشكل في بنية المتن الغاطس ذاتان مهيمنتان هما (أنا / هي)
تؤنثان لجدلية مركزية يتحور حولها المتن الحاضر تغلغ في
ان تسجلب النجوم ونجوم المجرة (الملكية المشاعة) + لي

المصغية داخل النص وخارجة اترانها النفسي وفي صورة
تقترب في تفاصيلها من الصورة التي قدمها افلاطون للشاعر
الملمح ابان انغماره في معراج الابداع وحركته المتوافقة بين
الوعي واللاوعي وبين الغموض والوضوح وبين عتمة المادة
واشراق الروح وقد اضاءت الصورة الذهنية (اقيانوس الروح)
افقاً صوفيّاً طريفاً يفضح مكابدات الذات المبدعة وتنعكس في
الوقت نفسه رؤية المخيال الشعري الى القصيدة (انثى
مظلّواتك) لا بوصفها تراصفاً لفظياً مكروراً بل انها معراج
جمالي مدهش بجلي الخزين المعرفي الذي يفتجر طاقات
المفردة الكامنة خلف رماد الرثابة والاستهلاك، انه احتراق
جديد يشعل في افق التلقي وهجاً دائماً (كبلورات الجمل الفعلية)
ولا يخفي المد الزمني الكامن في الجمل الفعلية وحركته الدائبة
بين الحاضر والمستقبل .

وقد تتخذ الوصية شكل لافتة اشارية عنيفة تدين الذات
الراضخة لسلطة التهميش والاستلاب ليكون الابداع حدثاً
شعرياً يخضع الكينونة المرفقة لرؤى مفتتة بترسيمات طريفة
لفضاءات اللغة قارن الآتي :

هاجم صباحك/ بالتورغل في مسام شكيمة الافعال/ ابتكر
الصواعق بالغريب من الكلام/ هاجم يدك ولا تجامل اصبعاً/
من يوقظ الفتنة يكشف المجرة/ في فضاء القمع لو جرح
الكلام (٥)

تشهد عنونة القصيدة (هاجم صباحك) ذخيرة التلقي باتجاه
استدكار الوجه المعتم للزمن وبعبّر متواليات يعيها النص تغلغ
في ان تستدعي النبرة الزاجرة المطلة من عمق المرجعية العربية
(الوقت كالمسافير ان لم تقطعه قطعك) لتكون قبالة فضاء جديد
من صنع الارادة المبدعة التي تلحق الهزائم المتوالية بالزمن
العدائي المقربص بالكينونة المرفقة وهي ارادة سامية تأنف
من وقوع الذات المبدعة في شرك المجاملة لذلك فانها تصرخ
(هاجم يدك ولا تجامل اصبعاً) وهي صرخة تفتت لحظة
الانكسار وتستحضر أكثر من مستوى ترميزي يتحرك على -
سبيل المثال- المستوى الأول صوب ترسيم ملامح هذه اليد
المسكونة بالرغبة في الانعتاق من اسار الترميد والتشتطي
وخلق فراديد متخمة بالاشراق المدوي (ابتكر الصواعق في
الغريب من الكلام)، ويشغل المستوى الثاني على رصد حركة
الخوف حد الهلع من وقوع اداة الابداع (اليدين) تحت سلطة
الحاجات اليومية (فضاء القمع) وقد عزز هذا التأويل الخطاب
الساحر (لاتجامل اصبعاً) والاصبع كما يفترض التحليل

نجمة (الملكية الخاصة) بوصفها أداة تشكيلية تستدعي مدلولاتها اللونية وفقاً ترميزيا وفلسفياً، فالبعد التشكيلي يتجلى من خلال حركة النجمة (تتسع + تعبت) وامكنتها المتحركة بين أقصى الجذب (جفاف) وأقصى الخصب (خفاف) وبين أقصى القرب (هنا) وذررة البعد (هناك) وهي حركة حاملة لا تقيم وزناً لسلطة المكان، لذلك فإن الأنا الساردة تغز من وقوع النجمة - التي منحها الخيال الانزياحي فضاءات مدهشة تتأرجح بين مباحج الحضور الانثوي وبين مباحج الابداع (القصدية) في آن - في شرك الرقابة الذي ستمنعها بخاصاً قاتلاً لذلك فإن المخيلة الشعرية تفتت المسافة الفاصلة بين الذات المتكلمة وهذه المعشوقة (القصدية / النجمة) حين تعلن (إذا تعبت من مشاويرها / أكلها بخيالي واطلقها تنشر الضوء للسابلة) لنشهد عياناً تحولات المسافة إذ تكون بنية متفجرة تعكس فعل الكتابة (أكلها) وقدرته في إعادة صياغة الكون والعظمة بل أننا نستشعر عبوراً للنص المتوهج من فضاءات العزلة إلى الواقع المحكوم بدجنة مريكة (للسابلة) حتى أن هذا المحمول اللغضي يضيف إلى حركة النجمة (المستعار له) والذات المتكلمة حركة أنوات جديدة تتعقب كاميرا النص حركتها وملاحها المضحية بغية تسليط الضوء على وعيها الحاد بضرورة العبور باتجاه ضفة الخلاص على الرغم من عمقه الراهن بحثاً عن انتقادات جديدة لفينيق الشعر(الطلق تنشر الضوء للسابلة)، أنه نص يفلح في أن يعيد إلى ذاكرة التلقي دور الكلمة الملتزمة.

وقد تتسع الخرائط الانزياحية للصيغة فستوعب موقفاً من الحياة كلها ولكن عبر متواليات غرائبية تنسف معطيات الواقع المؤلف المتشكّل من القراءة التقليدية لتجلبو سنناً مشفرة جديدة ونساقاً ترميزية تخفي هزائمه متلاحقة تأمل الآتي :
لانتظر لمسرات الدنيا/ الأعلى سوف يميل كنجم غادره الضوء/ الأسفل سوف يجرع نحو احيادي الجثة/ يملك حصي، يسراك صدى/ لانتظر إلا لمجرات الداخل(٨)

يضيء المتن الشعري خرائط جديدة للأمكنة نشهد من خلالها توقاً إلى تقنيات هندسة الجهات ولولوت جهات جديدة (الأعلى + الأسفل + يملك + يسراك) بسبب من الاحساس الحاد بعبقية الانفتاح على الآخر المخال (نجم غادره الضوء + الجثة)، زد على ذلك أن المحمول اللفظي (يملك) قد افلح في أن يشدّ ذخيرة التلقي باتجاه استدعاء كل الدلالات التراثية والعقائدية المتحصرة حول هذه الجهة المقترنة بك الإنسان ومكابداته

باتجاه استحصال اللقوت لذلك فإن (الحصي) تأتي معادلاً فنياً دامغاً لحصيلة الجهد البشري وقد عزز هذا التأويل البوح النازف المستجلب من (يسراك صدى) لتكون في مواجهة يدين مكبلتين بالهات خلف الحاجة الأنية اليومية، لذا فإن خاتمة النص الزاجرة (لانتظر إلا لمجرات الداخل) قد شكلت افقاً تنويراً يزيح عمقه الراهن المتختم بالحرمان والتخطي وهي الذبرة الصوتية ذاتها التي شكلت عنوان النص وعقبته الأولى (لانتظر لمسرات الدنيا) لتتشكّل منهما عضادتان نغميتان تتحركان حركة دائرة تؤطر المتن الشعري زد على ذلك أن تكرار النهي (لانتظر + لانتظر) قد شكّل اضاءة إيقاعية لافتة تصرف نظر الآخر المتلقي من العالم خارج الذات (مسرات الدنيا) إلى مجال متخيل، يكون ذاتي ذو بعد زمني مطلق (مجرات الداخل) أننا في هذا التوازي الدلالي لخاتمة النص وعنوانه نكون إزاء دعوة للانفلات من الزمكان والانبعث الشعري من صميم اليومي والمعاش المدجج بالمصادرة والاغتراب، بل أن انتقاء الترميز الكنائي (مجرات الداخل) يعكس حركة الذات المسكونة بالابداع باتجاه الرقي الفكري بمعنى أنه لا يعكس نكوصاً واستسلاماً لمحاول التهميش، إنما محاولة لفك طلائع العمته الجائفة على الذات الإنسانية التي كانت والساعية لإلغائها بجمل الابداع الفكري - على اختلاف صنوفه- تعويذة سحرية تقي الأنا المرفقة بطش الامكنة الملوغمة.

وقد يخلق الميغال الشعري من الرصية مراجعاً إيحائياً يعيد إلى ذاكرة التلقي التوازي الموضوعي بين فن الوصايا العريق بهندسته الصياغية المؤنثة من أساليب الامر والطلب ورغبته العارمة في إعادة صياغة الآخر المتلقي خارج النص وبين الاهداب المعاصر لهذه الوصايا حين تنصب على جوهر العملية الابداعية لتكون مراقبة سحرية ترتقي بالكيونة الشاعرة إلى فضاءات مسكونة بالطرافة لاحظ الآتي :

يا ابن يدك / امسك جمره للكلمات/ من ألف الرعونة حتى ياء اليأس/ غامر كالضحي في اربخيل الليل/ انهب كالخرافة في تحولها(٩)

تتناسل في بنية النص اللغاطس ثنائيات متألّفة ومتخالفة في آن واحد ولعل أبرزها جدلية (انت / أنا) وهي جدلية تتحرك في اتجاهات متباينة تستشعر مدياتها عبر حركتين لنبرات صوت النص تتحرك الأولى من خارج النص إلى داخله وتتجه الأخرى من داخل النص إلى الخارج فنكون تارة في مواجهة حوار داخلي (١٠) (monologue) بين الأنا المتكلمة وذاتها ومن خلال

استدعاء تقنية التجريد الفني(١١) وتارة أخرى في مواجهة حوار خارجي(١٢) (dialogue) يعكس توقفاً في مد جسور الحديث مع الذات المصغية خارج النص، وقد عزز هذا التأويل حشد أفعال الامر قياساً بخريطة النص (امسك + غامر + اذهب)، وقد كشفت صيغة النداء (يا ابن يدك) التباسات مشفرة يعيها الخيال الشعري، إذ ان هذه الجملة الخطابية قد عكست تضاداً حاداً يتحرك بين اقصى الانفصال بين (إنا / انت) بدلالة ياء النداء واقصى التماهي بينهما بقرينة كاف المخاطب لنشهد رغبة النص في التلاعب بخراطا الامكنة زد على ذلك ان العنونة اللافتة (يا ابن يدك) قد افلحت في ان تكون نصاً متاحساً يعكس النبرة الزاجرة التي تعلن عن دور الارادة المبدعة المرموز لها بـ(اليد) في تهميش عمدة الراهن والاجتياز بالاناء المرفقة بعيداً عن سلطة الارهاب الفكري لبلورة فضاءات طريفة تقضح ابدعيات جديدة للروح تتحرك من (الف الرعونة الى ياء اليأس) لتكون في مواجهة انتقاد فينقيي جديد ينفض غبار التكرار عن (جمرة الكلام) لتتأكد عبقرية الكلمة وقدرتها على النفاذ الى خضم دلالي مسكون بالتضاد (التمرد و«الرعونة» / «الانكسار» / «اليأس») و(الهدء و«الالف» / «الخاتمة» / «الياء») و(الانبلاج و«الضحي» / «العمتة» و«ارغبيل الليل») وهي متضادات متناصلة متوالدة تقوم بتفعيل البنية الدرامية للنص، وتأتي الجملة الاخيرة على هيئة وصية (اذهب كالحرافقة في تحولها) كي تزيح النقاب عن آلية النص المسكون بالدهشة بل ان الصورة التشبيهية المرسله باستدعائها اداة التشبيه الكاف لا لتفصل بين المشبه (انت) الكامن في الفعل (اذهب) والمشبه به (الحرافقة) بل لتضيء تهافت الفاصل المكاني الذي يفصل بين طرفي التشبيه وليتمظهر تصدياً آخر يضعه النص امام المخيلة الشعرية ويدعوها لتفجير هذه الترسيمات الجغرافية الواهية التي تفصل للكونية الشفوفة بايقاد جمر الكلام عن (تحولاته) الدهشة لتكون قبالة انتقاد بروميثيوسي مغاير يشهد من خلاله القارئ عياناً احتراقات الكينونة المبدعة ومكابداتها وهي تنفخ عن جمر الكلمات رماد الرتبة والتكرار. ويعد، فان مجموعة (من اوراق ابن الحوية) للشاعر البحريني علي الشراقي قد خلقت بشكل لا يقبل الشك فتحاً شعرياً جديداً يتضح عبر أكثر من مستوى ولعل أبرز هذه المستويات هما مستويان احدهما محسوس والاخر ترميزي ايحائي فاما المحسوس فيتكس الى النبر الجصري المتشكل من تشذير الفضاء التدويني الى متن وهامش وهو بالضرورة يقضي الى

مستوى ايقاعي سمعي اذ نستشعر انثاق الصوت الجهير من المتن وكمون الصوت الخفيض في الهامش، واما المستوى الآخر فانه يشغل على فكرة تعيد الى ذاكرة التلقي ملامح الانا المبدعة المنشغلة بخراطة البوح واسلوب صياغة الخلق الادبي وقد عكست هذا الوعي في بنية انزياحية مشفرة لا تخرج عن دائرة الوصايا الشعرية وعبر تشغيل واع لكل الفواصل والحروف والارقام والتشكيلات الطباعة - التي سنقف عند حرفيتها في دراسة لاحقة - كي تتبلور فرايس شعرية خاصة تتوق لان تواشج بين القارئ والمقروء وقبلها سعت الى ان تبلور من لغتها الشعرية كائنات وقياً (ابن الحوية) وهو كائن يخفي تحت ملامحه توقفاً عارماً الى استجلاب قارئه متأمل قادر على التقاط ذبذبات النص التي تشكل المعنى الكامن وراء المحمولات اللغوية والمسكوت عنه.

الهوامش :

- (٥) علي الشراقي، من اوراق ابن الحوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٢
- (١) الوصايا : فن ادبي شاع في العصر الجاهلي صاغته مخيلة العرب (المفرد الوجود، فقد يكون زعيم القبيلة او كاهنها، او خطيبها، او معمرها، او حكمها، وكان للوصايا سوق ناشط في عكاظ وعين ابي، يجتمع الناس طلائع حول صاحب الوصية، ... ويختلط الشعر بالثر في فن الوصية او الفن بالشعر ضمن بناء بلجاً فيه المنتج الى التكتيف والتلميح والتلميح والتكرار والاشارة) . للاستزادة ينظر : د. عبدالله الصايغ، الادب الجاهلي وبلغة الخطاب (الادبية وتحليل النص)، دار الفكر المعاصر، صنعاء ٢٠٠٠، ص ٣٦ وما بعدها.
- (٢) ويرى الدكتور مصمود عبد الرحيم صالح بان الوصايا تهدف الى التوسيل اكثر من التسجيل لذلك فان الفيلال فيها قليل وتستلزم الانعاج لا الامتاع لذا فانها تخاطب العقل بالادليل دون تكليف وهذا هو احد مسوغات تكتنازها بالاساليب الطليعة كالامر والذهي المقترنة بالتحليل وذلك لبيان الهدف الذي يرمي اليه القائل وهي تعتمد الى التركيز والابهاز لسهولة الحفظ ووضوح الدلالة لاقناع المتلقي... للاستزادة . ينظر : مصمود عبد الرحيم صالح، فنون النثر في الادب العباسي، منشورات وزارة الثقافة، ط١، عمان ١٩٩٧، ص ٤٠ وما بعدها.
- (٣) رشيد بجواوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق، المغرب / لبنان ١٩٩٨، ص ٧٢ :
- (٤) علي الشراقي، ص ٥٦
- (٥) نفسه، ص ٦٦
- (٦) نفسه، ص ٦٤
- (٧) نفسه، ص ٨٨
- (٨) نفسه، ص ١٤٠
- (٩) نفسه، ص ١١
- (١٠) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص ٢٢٠
- (١١) التجريد : فن بلاغي يخلص فيه الشاعر الخطاب للأحر وهو يريد نفسه لا المخاطب، ينظر ابن الاثير، المثل السائر، القاهرة ١٩٢٩، ج ١ / ص ٢٢، للاستزادة : ينظر كتابنا : زهرة اللؤلؤ، قراءات بلاغية في شعر علي عبدالله خليفة، دار العلم للملايين، بيروت ٢٠٠٢، ص ١٥٠
- (١٢) كتابنا : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٢، ص ٨٥
- (١٢) مجدي وهبة، ١١٠

«صمت البحر» لعلي القاسمي تعايش بين الرومانسية والحاسوب

عبد الرحمن مجيد الربيعي *

الاولى التي يمكن تسجيلها عنها ان جميع قصصها تقريباً هي (قصص تذكرة)، أي انه رغم بعده الزمني عن العراق وعن مدينته الصغيرة المنقرسة في أرض قامت عليها الحضارة السومرية وعلى مشارف مدينة الوركاء، حيث ظهر الملك جلجامش الذي حملت أقدم الملاحم الانسانية اسمه وهي «ملحمة جلجامش» التي سماها الباحثون «أوبيسة العراق القديم» فان تلك الأرض رافقت بأناسها وحكاياتها وتاريخها وهموماً ايما حل.

أما الملاحظة الثانية فان الكاتب ينطلق دائماً في أي قصة من قصصه هذه من حكاية ربما تكون حقيقية ولكنه يحكيها لنا بلغته الخاصة وفهمه لفن القص.

ثم تأتي الملاحظة الثالثة وهي ان الكاتب رغم قربه من القصة الانكلوسكسونية بشكل عام والامريكية بشكل خاص وقراءته لعشرات النماذج منها ثم اختياره لأكثرها حداثة لغرض ترجمتها فان هذه القصة لم تؤثر فيه ولم تزحزح قناعاته ومفاهيمه لفن القص.

وهذه مسألة مهمة جداً أي انه يستوعب ما يقرأ وعند ترجمته فانه يستوعب ما يقرأ جداً ويبداً بنسج النص وتشديد عمارته بلغته- أي للمترجم- العربية دون ان يقلع النص في مسخ ما يكتبه هو، وهذا دليل أن قناعاته راسخة ولا تهددها القراءات كما يحصل في السرد العربي الحديث الذي نجده عامراً

رغم ان علي القاسمي عرف بمعاجمه وتراجمه عن اللغة الانجليزية التي أوصلته الى القراء والمعنيين من العرب والاياناب الا انه لم يتخل عن حلم زامله ولا أقول راوده في كتابة القصة، وعندما كتب عن الأدب العراقي في بدايات عمله الجامعي فانه اختار القصة دون غيرها من الأجناس الأدبية ليكتب عنها.

بدأ القاسمي ينشر ما كتب من قصص في هذه الصحيفة او تلك المجلة ثم اختار مجموعة مما نشر وأصدرها في كتاب تحت عنوان «رسالة الى حبيبتي» عام ٢٠٠٣ ليتبعها بمجموعة ثانية في العام نفسه تحت عنوان «صمت البحر».

أي أن عام ٢٠٠٣ المنصرم هو عام يعني الكثير بالنسبة له اذ به دخل الساحة الأدبية قصاصاً ومجموعتين لا مجموعة واحدة. ولابد أن نشير هنا الى انه اصدر في هذا العام أيضاً كتاباً ثالثاً ضم ما ترجمه من أقاصيص من الأدب الأمريكي. وقد اختار للكتاب اسم «مرافقي على الشاطئ الأخر: روائع القصص الأمريكية المعاصرة».

وربما كانت هذه المجموعة التي تضم قصص كتاب الستينيات في أمريكا ومن جاء بعدهم من كتاب أصغر سناً هو الكتاب الأول الذي عرفنا بتجارب هؤلاء القصاصين ومشاعلمهم وتقنيات قصصهم والموضوعات الأثيرة لديهم.

ونشير هنا الى ان علاقة القاسمي بالترجمة ذات العلاقة بالقصة تعود لعدة سنوات اذ أصدر كتاباً بعنوان «القصة البوليسية» لجوليان سيمونز ببغداد عام ١٩٨٤م كما اصدر قبل هذا التاريخ وفي عام ١٩٦٩ ببغداد ترجمة لمسرحية «الفلح البائس» لهولبورغ، ولا ننسى ترجمته الناجحة ليويميات همنغواي بباريس «الوليمة المتقلبة» في طبعين عام ٢٠٠١ بدمشق وعام ٢٠٠٢ في المغرب.

لن أتحدث هنا مقارنة بين مجموعتيه «رسالة الى حبيبتي» و«صمت البحر» فهما متقاربتان ومتداخلتان لكن قصصهما حصيلة مرحلة كتابية واحدة وليس في سنة النشر فقط.

ولكنني سأحدث عن مجموعته «صمت البحر» والملاحظة

* روائي وناقد من العراق

بالنصوص المستنسخة التي بالامكان العثور على مرجعياتها لدى كتاب من غير العرب، وانهم لم يكتبوا بهذا الشكل الا لكونهم وقعوا في فخ الانبهار الأعمى بالقادم من لغات أخرى وبيئات مختلفة.

أما الملاحظة الرابعة فإن التأسسي رغم اصراره - وهذا ما لمسته شخصياً- على أن يحكي في كل قصة حكاية، وربما وجد البعض في هذا تقليدية معينة ووجدانية لم تعد القصة تركز عليها وهي تتحول الى مقاطع او استرجاعات ولصق (كولاج) يتأثير من فنون أخرى كالفن التشكيلي والسنياري، الا ان الكاتب لا يجد أي حرج في أن يفعل هذا ويركز على الحكايات. لكن حالته تتمثل في أمرين هما أولاً: حادثة لغوية منتقاة وصافية لا فائض فيها. وثانياً: ادخال وسائل حضارية حديثة مثل الحاسوب كأحد الشخص الغاطين في مسار أحداث بعض القصص. واضرب مثالي هنا أولهما في قصة «أخضر العينين» وهي تتحدث عن كمال الشاب الذي يمثل الوسامة الرجولية في أبداع حالاتها وعن مهام الفتاة التي تقع في غرامه. وقبل أن يطلب يدها يقترح عليها أن يعرفها على والديه فليت اقترحه، ولكن ما فاجأها أن هذين الولدين هم نقيضاً ابنتها إذ يمثلان الدمامة بشكلها المغزى والعرف. وهنا أرات مهام ان تعرف إن كان كمال ابنتها حقاً، أم انها تبتذله؟ وقد علمت منه انه ولد في أمريكا يوم كان والده يدرس هناك فتتابع عن طريق صديقه لها مقيمة في أمريكا وبواسطة الإنترنت عناوين مستشفيات الولادة في مدينة ليست لانسفنج بولاية شيغان حيث ولد مع تاريخ ولادته.

وانتظرت حتى جاءها الجواب بالنص التالي وعبر البريد الالكتروني: (يمثل كمال) هذا أوج معطيات تكنولوجيا الجينات والهندسة الوراثية في أمريكا قبل ربع قرن. ركه الباحثون في مستشفى مشيفان التجريبي استجابة لقائمة طويلة من المتطلبات والامنيات التي طرحها والداه على مجموعة الباحثين وتشتمل على جميع الموصفات الجسمية والفنية (المثالية).

مما جعل هباماً نهياً للحيرة والتساؤل وهي في طريقها لمقابلة كمال (الكائن المركب تركيباً اصطناعياً في المختبر). والمثال الثاني في قصة «الغيرة الفاتلة» فرغم المباشرة في هذا الاسم ويوميته فإن القصة تتحدث عن أحد العلماء والرجل الآلي الذي اخترعه ليكون بمثابة الخادم له، وقد أطلق عليه اسم (فريد) وهو ثمة بحثه في ميدان (الذكاء الاصطناعي) ومن ثم اختار ان يضيف اليه امرأة آلية أطلق عليها اسم (فريدة) لتعين

فريدة في المهام الكثيرة التي أوكّلها اليه. ولكن القصة تبدأ بتمرد فريد على مخترعه وحمل مطرقة حديدية ليدمر كل ما في بيت ومختبر سيده وموجده. وبعيداً يحاول تهدئته، ومن ثم البحث عن كيفية السيطرة عليه إلكترونياً. فكان فريد هذا يقرأ أفكاره ويعرف انه يبحث عن الوسيلة التي يقضي بها عليه.

ويظل العالم يخاطب نموذج الآلي الذي توصل اليه بلغة العلم متسهماً آياه بأنه لم يتوصل الى (التفسير الدقيق للذبذبات المغناطيسية للصادرة عن دماغه)- أي العالم.

ويعترف العالم بأنه لا مكان للغيرة في حياته. ما دام رجل علم، وكل الأمور محسوبة وبقية لا تتدخل فيها العواطف ولا المشاعر. فكيف (بتمرد) عليه الرجل الآلي الذي اخترعه؟ وكان السبب الذي حرّبه ان كان تصرفه هذا وابد غيرة من دخول امرأة آلية الى حياتهما، وقد منحها المخترع كثيراً من اهتمامه وأسند اليها بعض المهام التي عليها القيام بها، وأسند أخرى الى فريد.

كان هذا المخترع المتخصص في (الذكاء الاصطناعي) والذي جسده أولاً في رجل آلي ومن ثم في امرأة آلية في أشد حالات الخوف والهلع من أن يقوم فريد المتمرد على سيطرته بتعطيل كل لجهزته التي أمضى عشرين عاماً في تطويرها. كما ان الكاتب لا ينسى أن يذكرنا بأن اختراعه هذا لم يكن متكاملاً إذ انه لم يتصور ان اختراعه سيتمرّد عليه. يقول: (وتوصل الخوف في أعماقي الى هلع ورعب عندما تذكرت انني لم اتخذ ما يلزم من الاحتياطات التقنية للسيطرة على فريد اذا عن له العصيان) ومردفاً القول: (فالرجل الآلي من حيث الأساس بمثابة عبد قوي البنية، ضعيف العقل، ينفذ تعليمات المبرمج ويقوم بالمهام التي يوكلها اليه صاحبه).

وهناك تفاصيل عن هذا الرجل الآلي، فقد كان على هيئة مخترعه، للدرجة اللطاف، حتى ان بعض زواره يتصورونه هو- وهذا نجد مبالغاً إذ الأمر مستحيل طبعاً، ولكنها مبالغة مقصودة كما بدا لي.

وتنتهي القصة بتساؤل المخترع- القصة تروى على لسان وضيمير المتكلم- ان كان السبب في غيرة فريد هو (من فريدة لأنها استأثرت بمودتي وحازت على تفضيلي لها، أم انه صار يغار مني لأنه وقع في غرام فريدة؟). وهكذا تنتهي القصة بسؤال ليس هناك جواب محدد له، والمقارئ أن يضع الجواب بنفسه، واعتقد لو ان الكاتب وضع أي جواب لأفسد هذه القصة.

وما نلاحظه بعد قراءتنا لقصتي (أخضر العينين) والغيرة القاتلة) أن القاسمي لم يعد يستعمل الحاسوب في إنجاز مؤلفاته فقط، وهذا ما يفعله الكثيرون من الأديباء العرب وإن جاء هذا بشكل متأخر عن أدياء المغرب بل أنه حول الحاسوب وعالمه إلى بطل في قصصه، وهذه الحكاية بعينها.

ويمكن القول هنا أيضاً أن حكاية النص القصصي ليس في تقنيته فقط ولا في لغته ولكن أيضاً وهذا هو المهم جداً في موضوعه الذي ينبعث من قلب هذا العالم الرقمي الذي أصبحنا فيه، وعلينا أن نلّم به، أذكر هنا ما رواه الصحفي صلاح الدين حافظ عن سؤال وجهه له صديقه الروائي المتميز فتحي غانم أن كان يستعمل الحاسوب أم لا؟ وعندما أجابه (بالا)، دأبه بقوله: إن لم تفعل هذا فأنت أحمق.

واعتقد بأن القاسمي اقترب في هاتين القصصين من عالم ما يمكنني أن أسميه (القصة العلمية) التي نفتقدنا في مدونتنا السردية العربية عدا محاولات قليلة (ما يفعله الدكتور مصطفى محمود رغم القراءة الدينية للعلم في كتاباته).

والملاحظة الخامسة التي يمكن تسجيلها على قصص «صمت البحر» هي عفوية الحكاية وبساطتها ولنا الدليل على هذا الرأي في قصص مثل (الرسالة) وعنوان هذه القصة بأحذك إلى موضوعها. هناك رجل ينتظر رسالة تأتيه من فتاة تعرف عليها في بلد غير بلده ورغب في الاقتران بها، ثم تصله الرسالة أخيراً ولكنها تصدمه إذ ورد فيها قول الفتاة: (أحبك أحبك ولكنني لا أستطيع أن أفارق بلدي) فتنتهي القصة. ولكن الرجل كان وقتها مرمياً على الأرض (مغشياً عليه، وقد تصلبت أصابع يديه على ورقة الرسالة).

عثر عليه المستخدم المسؤول عن تنظيف المكاتب بعد مفادرة الموظفين.

ولعل حباً بلغ أعلى درى رومانسيته في هذه القصة أصبح غائباً، لا وجود له، ومن هنا يمكن القول أن القاسمي ما زال مشدوداً لرومانسية القرية العراقية والعشاق المناكيد على طريقة قيس ابن الملوح.

وربما كان هذا الحكم أيضاً ينطبق على قصة «صمت البحر» أول قصة في المجموعة والتي أطلق اسمها على المجموعة كلها. فهناك امرأة أرملة تعيش مع ذكريات زوجها الراحل، حتى أنشأت البيت تركته وفق الترتيب الذي كان عليه في حياة زوجها. ومع هذا تجد شاباً تخرج معه إلى شاطئ البحر، وهو ما يعرف ما ألم بها. ويحاول أن يخرجها مما هي فيه، والقصة مكتوبة بتناوب بين ضميرين متكلمين، الأمثلة والشباب.

كانت ترافق الشاب بسيارته إلى مكان محدد على شاطئ البحر. وهنا أفلح الكاتب في وضع خاتمة دالة لهذه القصة وعلى العكس من قصة (الرسالة)، إذ جعلهما عندما يعودان إلى المدينة (استرعى انتباههما بعض الجنود وهم يمدون أسلماً شائكة على مدخل الشاطئ، ويعلقون لوحة كتب عليها «منطقة عسكرية، الدخول ممنوع».

فما كان من الشاب إلا أن قال لها: (يبدو أنه ليس بوسعنا العودة إلى الشاطئ بعد اليوم. هزت رأسها موافقة ولفهما الصمت).

وكما رأينا فإن هذه الخاتمة قابلة للتأويل ومفتوحة على قراءات كثيرة بدءاً من عبارة (الأسلاك الشائكة) أو (منطقة عسكرية).

لكنني ومن وجهة نظري وجدت الشرح الأخير زائداً وأعني بذلك جملة (هزت رأسها موافقة ولفهما الصمت).

وبالامكان إيراد أمثلة أخرى على بساطة الحكاية عند الكاتب والتي تقف غالباً برومانسية فائضة ربما لا يثقها البعض، وتجد هذه الرومانسية حتى في قصته التي توقفتنا عندهما كمثلثين لتوظيفة للغة العصر (الحاسوب).

في الكتاب قصص مستوحاة من أحداث حقيقية إلى حد كبير، ويمكن القول في هذا المجال أنها قصص تعتمد التسجيل، ولناخذ قصة (الأستاذ والحسان) مثلاً.

أو قصة (الظلال الملتبئة) التي تدور حول أستاذ عراقي عائد إلى بلده من بعثة ليعين أستاذاً في الكلية التي درس فيها ويسمى الكاتب (كلية التربية). ومع هذا رفض العمل في هذه الكلية لولا الحاج العميد عليه.

ثم نتكشف أنه ما فعل ذلك إلا لأنه عاش قصة حب مع زميلة له انتهت باحتراقها وموتها في حادث منزلي.

ويحتفي الكاتب بالمكان (كلية التربية) ويدور مسترجعاً كل محطة كانت له معها فيه ذكريات مهما كانت صغيرة.

لكن خاتمة هذه القصة تذكرنا بخاتمة قصة «الرسالة» إذ نجد الأستاذ وبعد أن يبدأ بمحاضرتة حتى يطالعها بين الطلبة وجه فتاة تشبهها تماماً، فيرتبك. ويبدأ جسده بالترقق ويوجد نفسه غير قادر على مواصلة الدرس، فيستأن من طلبته ويعتذر لهم عن توبع يمنع من الاستمرار، لكن الفتاة تتقدم إليه لتخبره أنها أختها الصغرى. وهذه المعلومة تجعلنا نتذكر أن الكاتب قد رمى لنا بها في بدايات القصة عندما سأله زميلها العاشق أن كان أحد يعرف بعلاقتهم فأخبرته بأنها تحكي كل شيء لأختها الصغرى. وعندما نخضع عنوان القصة للتساؤل، وإلى أي حد له علاقة

بأحداها. (الظلال المتلتهبة)، نفل هذا ولكن دون أن نبحت عن جواب فالتساؤل موجه للمتلقى.

كما ان نهاية أكثر من قصة في المجموعة، ووفق رؤية الكاتب ومفهومه تكون في بعض الأحيان على درجة من المفاجأة، وقد تكون المفاجأة مباشرة.

مثل قصة «الغائبة» والفئة الطالبة «حسان» التي تعيش مع أبيها الذي سهر على تربيته بعد ان وصل اليها همس زميلاتها في المدرسة: (أما هربت مع سائق شاحنة).

رغم ان اباه لم يرد على سؤالها الملح: أين أمها؟ وأنداك اندركت سر صمته وانقطاعه لها تربية واهتماماً رغم ان العمر يتقدم به مما يحز في نفسها ويوجع الأسى في أعماقها.

و ذات مساء وبينما كانت الفتاة تهم بتناول العشاء مع أبيها اذا بالبواب يطرقة، فتنبض لتفتحه، وتفاجأ بأمرة تتأملها قبل ان تسألها ان كانت هي حسان؛ وعندما ترد بنعم، تخبرها المرأة أنها أمها، لكنها ترفضها وتقلق بوجهها الباب قائلة لها: (ليس لي أم، يا سيدتي، شكراً).

وعندما عادت ردت على سؤال أبيها عن الطارق فردت: (أمرة مسكونة).

وعاد صوت الأب الطيب يسألها:

(وهل أعنتها؟).

فاجابت (بأسى): (الله يعينها ويعيننا).

وهذا الجواب خال من الحقد رغم انه عاش فيها منذ ان تناهى اليها الهمس عن تصرف أمها. بل تركتها لله (يعينها) وفي الان نفسه (يعيننا) – وتقصد هي ووالدها – وربما كل الناس المحتاجين لهذا العون من ربه.

فالصبا كبير ومدمر مرق أسرة كان من الممكن أن تحافظ على الولد والتألف.

ويبقى الحب بشكله الطهراني الشفاف هاجس الكاتب الذي ما ان ينداره قليلاً حتى يعود اليه.

في قصة «الشاعرة» مثلاً المستوحاة من قصة حب الشعاعين البريطانيين الشهيرين روبرت براوننج واليزابيث باريت براوننج اللذين عاشا في القرن التاسع عشر.

ولكنه يسقط القصة على شاعر شاب يحب شاعرة معروفة دون أن يراها ويلج على مكابحتها حتى تستجيب له. ويقرر الهرب بها ليتزوجها، ثم نكتشف انها كانت مقعدة كما هو حال اليزابيث باريت التي استطاعت المشي فيما بعد.

وكان المدخل للقصة مقطعاً من قصيدة لاليزابيث باريت وفي متنها مقطع من قصيدة لنازك الملائكة.

ويعمد الكاتب الى كتابة قصة (موازية) لقصة ستيفان زغبيق الشهيرة «رسالة من امرأة مجهولة» في قصة أخرى عنوانها «رسالة من فتاة غريبة». قلت (موازية) ولم أقل ان بينهما علاقة (تناص).

هنا فتاة توجه رسالة لشاب أحبته، وتحكي له عن حبها، فلماذا وصفها بال(غريبة) وما هي بذلك ولا كذلك؟ هل هذا لانها أحبت؟ وقد لفت نظري وضمن الوصف انه لم ينس ما هو عراقي رغم انغماسه الطويل في الحياة المغربية معايشة وثقافة وعلاق انسانية.

فهي تصف النهار باليابلي – نسبة الى مدينة بابل العريقة – أو انها تتحدث عن شفة النهر، والكاتب يعانق مامين هنا: البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي مثلاً.

مشكلة هذه الفتاة هي انها وقعت في هوى استاذها الذي نكتب له رغم انها من دين آخر غير دينه، هذا أولاً، كما انه متزوج من سيدة جميلة وأنجب منها هذا ثانياً. وهذان السببان يفتان سداً أمام حب الفتاة لاستاذها.

والقصة مليئة بالأوصاف التي كم كنت أتمنى ان يتحذر منها قاموس الصديق القاسمي السريدي مثل: (أعبدك بلا رجاء، لكي ترى ان حبي لك بريء نقي كقطرات هذا المطر).

أو: (أشك في عبق الورد، وشذى الفل، وعطر الزنابق) أو: (وأشاهد ملامحك في براعم الأزهار وأوراق الأشجار، واسمع صوتك في خرير الجداول، وهبوب النسيم وحفيف الأعصان).

هذه (الجبرانية) الفائضة من الممكن تشذيبها بأوصاف تجعل قاموسه – وهو من واضعي القواميس – أقرب الى ما نعيشه اليوم من سعر وسعار.

ولكن مع هذا استطيع القول ان أجمل ما في هذه القصة نهايتها. وذلك عندما تعمل لها صديقتها الجواب المنتظر على رسالتها وفي يوم مطر وكبر فرحتها بالجواب خلقت حتى قبل ان تقرأ كلمة منه، وخرجت لترقص تحت زخات المطر لتطلق خزين الفرح المؤجل لمثل هذه اللحظة، تلبث ثيابها، ولم تأبه، رقصت ورقصت حتى تعبت.

وعندما أرادت قراءة الرسالة اكتشفت ان المطر قد أذاب حبر حروفها ولم يعد فيها ما يقرأ.

ان قصص هذه المجموعة «صمت البحر» البالغة عدد اثنتي عشرة قصة ما يميزها أمران هما: صدقها وعدم التكلف.

ينصاف اليها انه لم يستطع ان ينتزع نفسه من مفاهيم الحب والحياة والمرأة تعلمها صغيراً وعاشت معه كبيراً، ومن شب على شيء شاب عليه كما يقول مقلنا العربي البليغ.

رونيه كروفيل ١٩٣٥/١٩٠٠: السوريالي المزدوم

عزيز الاحاكم *

صحيح الى أبعد حد. ذلك أن الشاب ذو الوجه النضر، بأناقته الدائمة وظرافته وغبطته الصافيتين، كان من الضيوف المواظبين على حضور الحفلات الراقصة والسهرات الراقية. وهو نفسه ذلك الغندور المنمك في اعداد الكوكيتلات، في كتاب (القدمان في الصحن) الذي وضع مقدمته الشاعر (ازرابوند) وصدر عن منشورات Pauvert سنة ١٩٧٤. يكتب كروفيل: «على جبينه تتدلى خصلة شعر شقراء. يرتدي ربطة عنق وردية باهتة، وبدلة زمردية من الحرير الجربي، ويتنعل خفين من الجلد البنفسجي....» ويمثل هذا الهندام الغندوري كان الكتاب يتردد على بعض الصالونات والمقاهي المسيرة لذوق العصر، ولا يخشى معايشة الأوباش في حفلات الزنوج الراقصة أو بعض الحانات الخفية. وكانت حياته العاطفية مشوبة باضطراب كبير ومغامراته الجنسية تفوق العصر. كما كان يتسلى، على غرار جان كوكتو، باستفزاز الفئات البورجوازية. ومما ساعد على تأجيج انفعالاته

ساند الحركة السورالية بقلبه وقلمه، وواظب على حضور كل اجتماعاتها وتظاهراتها، وأطمأن الى راديكالياتها ونزوعها الثوري. ونادى بالجمع بين تحرير الذات وتحرير المجتمع، بين الشعر والسياسة. وعندما خذله عرابها اللفظ فتح أنبوب الغاز عن آخره ليستنشق عبير الموت بطوعية مروعة.

معايشة الأوباش بأناقة فائقة

في الثامن عشر من يونيو ١٩٣٥ وضع الكاتب رونية كروفيل René Crevel حدا لحياته في شقته بشارع نيكولو في باريس. وهو في ذروة الشباب. وقد عثر بجوار جثته على ورقة كتبت عليها عبارة: «المرجو احراق جثمانى..» يا له من اشمئزاز! وبعد انتحاره اكد بعض معارفه انه كان يشكو من مرض عضال. لكن إليزه ومارسيل جواندو، وهما من أقرب الأصدقاء اليه، يريان بأن المسؤولين الحقيقيين عن موته هم السوراليون، وتحديدًا الشاعر اندريه بروتون. كتب جواندو في صحيفة الفيجارو: «لا شيء يشبه الجريمة مثل الانتحار». مستشهدا ببعض الكلمات التي أسر له بها كروفيل: «ان بروتون هو الهي (...). وعندما سأفقد الثقة في كل شيء، في نفسي وفي كل الناس، فاني سأؤمن ببروتون. وإذا ما خيب بروتون آمالي فإنني سأنتحر». ويوضح مقال جواندو طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بين الرجلين في غمرة المعارك التي خاضها معا باسم السورالية، لقد كان بروتون هو عراب الحركة، لكن من يكون كروفيل؟

بعض الاحتفائيين الذين كانوا يترددون على باريس الجنوبية في العشرينيات يعتبرونه واحدا منهم. وهذا

* شاعر وكاتب من المغرب

بمعسكر الثوريين. لكن هل ينبغي لتحقيق هذه الغاية الانخراط في الحزب الشيوعي؟ حول هذه المسألة سيحدثم الجدل في الوسط السوريالي. وسيتمنى بروتون موقفاً أوسط يقضي بخوض النضال الى جانب الشيوعيين، مع الحفاظ على استقلالية تامة في مجال الابداع الفني. غير ان هذا الموقف المركب سيصطدم على مستوى التطبيق بصعوبات شتى. ويشعر بروتون بإرهاق شديد. ولم يؤازره في محنته إلا روني كروفيل الذي كان يرى ان حرية الكاتب ورسالة الثوري مقدستان. لكن اقتناعه هذا كان مزاجيا ولم يكن قائما على اختيار ايديولوجي واضح. وهذا أمر طبيعي بالنسبة لكاتب متحمس وانفعالي، يتجاوزته تطرفه السياسي. وقد يأتي عليه يوم يخرق فيه الحدود المرسومة من طرف بروتون. آنذاك سيتم الطلاق المحتم. وهذا ما لن يطيقه كروفيل، نظرا لهشاشته وجمعه ما بين شئاميل كثيرة، فهو شاعر طليعي ومجادل لا يقهر ومناضل ثوري وكان مرح مقبل على مسرات الحياة بدون شرط ولا قيد، كما ان حالته الصحية لم تكن تبعث على الارتياح. فقد كان مهددا بالموت في كل لحظة. وكان من حين آخر يختفي عن الانظار لشهور عديدة. وتنقطع أخباره إلا عن بعض الأصدقاء المقربين الذين كان يوافيهم من مصحة ببطاقات صغيرة. وفي سنة ١٩٢٥ تم تشخيص داءه ليكتشف انه مصاب بالسل. وبعد اربع سنوات على ذلك اقتطع الأطباء بعض اضلاعه كي يتاح له التنفس بالرنّة اليمنى. فأحس ببعض الراحة. ولم يرض سوى وقت قصير حتى عاودته الآلام وتضائل أمله في الشفاء، فلم يجد بدا من أن يضع حدا لعشر سنوات من العذاب. وقد اختزل صديقه الرسام السوريالي سلفادور دالي هذه المعاناة في المقدمة التي وضعها لكتاب روني كروفيل (الموت الصعب) 1974 Pauvert حين قال: «لا أحد مثل صديقنا (Rene Crevel) تصدع Creve وولد من جديد Rene وفي هذا إشارة واضحة الى ارتباط موجيات الاسم بقدر المسمى.

كونه بدأ يكتب وهو في سن المراهقة، وانخرط في الحركة السوريالية منذ نشأتها، وأخذ يحضر الاجتماعات التي كان يعقدها أندريه بروتون مع رفاق السلاح. وكان شديد الإعجاب ببروتون. وهو الوحيد من بين السورياليين الذي ظل وفيا له، رغم كل الأزمات والانشقاقات وعملية الطرد التي مزقت الحركة. وكان بروتون هو الآخر يضع فيه كامل الثقة. ولو أنه كان يفر من بعض تصرفات كروفيل. وفضلا عن ذلك كان تصورهما للكتابة مختلفا. فمن المعروف عن بروتون انه كان يكره الرواية، وكانت المواريات التخيلية التي يوظفها كروفيل في معظم كتاباته تزججه وتنفره.

الرجاء والعاصفة

لكن من أين ينبع هذا التواطؤ التام بين الكاتبين؟ لقد كان بروتون بالنسبة لكروفيل هو المرشد الحقيقي. ولم تكن الخلافات العابرة لتؤثر على هذه الصورة. وكان بروتون من جانبه مفتونا بسحر كروفيل ومواهبه، ومعجبا أشد ما يكون الإعجاب بقدرته الدائمة على الغضب، فقد كانت روحه ثائرة، وعذابه النفسي من القوة بحيث لا يمكن تلطيفه. وكان توتره وسخطه على المجتمع وسعيه الدؤوب الى المطلق، من السمات التي تشكل في رأي بروتون مصدرا لا ينضب للطاقة الخلاقة.

ولذلك يعتبره خير مجسد للسوريالية ويدرجه ضمن لائحة «الشداد» في بيانته السوريالي لانه «إبان عن سلطة سوريالية مطلقة».

كتب بروتون في المجلة البلجيكية «وثائق ٣٤» مقالا في الموضوع جاء فيه: «ما هي للسوريالية؟» انها السفينة التي يقودها روني كروفيل، في أوج العاصفة، وغيانه مغمضتان».

هذه الراديكالية يتقاسمها كل من بروتون، وكروفيل في مضمار الأدب، وفي السياسة أيضا، كلاهما يعتبران ان تحرير الذات يتساوى مع تحرير المجتمع. ولذلك كانا مستعدين لخوض النضال والاتحاق

جلسات استحضار الأرواح

لم يكن رونيه كروفيل يتساهل مع احد. كانت له قدرة فائقة على الرفض وكانت معاداته للواقع ماثار استغراب. والعلة في ذلك انه عاش طفولة شقية ظل طوال حياته يسعى الى التخلص منها. كان الماضي في اعتباره كابوسا يستأهل النسيان. يقول في كتابه (جسدي وأنا): «الذاكرة عدوة» ولم يكن له مستقبل. ومخافة ان تعصف به الوحدة بعد ان خانه الدهر، صار يبحث عن أب، لأن أباه الحقيقي انتحر وهو بعد طفل، وعن مثل أعلى. وكان يظن انه سيجد مبتغاه في السورية التي لم تكن لديه مجرد تجربة أدبية، بل أسلوب حياة. وهذا ما أدركه بروتون في حينه. كما لو أن السورية كانت تنتظر مقدم كروفيل كي تحقق وجودها الفعلي. لأنه كان يعرف متى ينبغي الإمساك بال اللحظة الشعرية وتكثيفها في ذروة الترقب القلق. وكانت له صداقات كثيرة، في الثانوية وخلال أدائه الخدمة العسكرية، حيث كان يقاسمه نفس المرقد مارسيل أولان، وروجيه فيتراك، وجورج لامبور، وماكس موريز، وفرنسوا بارون الذي أصدر برفقته مجلة (مغامرة). ويوم الرابع عشر من ابريل ١٩٢٢ ذهبوا معا الى لقاء دعت اليه حركة داناء في كنيسة سان جوليان لوبرفر. وحضره تريزتان تزارا وفيليب سويو ولوي اراجون. وكان من بين الحاضرين اندريه بروتون بقماته الفارعة التي تلقى بظلالها على الآخرين، وشعره الطويل، يضع على عينيه نظارة أحادية الزجاجا ويقف تحت المطر في هدوء رصين. وكان أراغون يستقبل الشباب بكل لطافة وينصت إليهم ويقدم لهم بعض النصائح بخصوص مجلة (مغامرة). وكان هذا اللقاء يندرج ضمن استراتيجية جديدة اعتمدها الحركة الدادائية، وتمثل في تعويض الاجتماعات الأدبية السرية بزيارات مستفزة للأماكن العمومية والقاء الخطب أمام المارة.

وبعد بضعة أشهر على ذلك كان كروفيل من المؤسسين لتجربة من أهم التجارب التي أرسى دعائم

السورية. يتعلق الأمر بجلسات استحضار الأرواح التي كان بروتون يعقدها في منزله (٤٢ شارع فونطين). بدأ ذلك حين أكدت إحدى العرافات لكروفيل انه يتوفر على ملكات الوسيط الروحي، فاقترح على بروتون القيام بالتجربة. وتم أول اجتماع يوم ٢٥ سبتمبر في التاسعة ليلا من نفس السنة، بحضور «روبير دينو» و«ماكس موريز». حيث أطفئت الأنواء ووضع الجميع أيديهم فوق الطاولة على شكل سلسلة. وسرعان ما استغرق كروفيل في النوم وجعل يحكي بصوت عال قصة امرأة تفتل زوجها.. ثم تكرر نفس الامر مع بول ايلوار وماكس ارسنت، وباقي المشاركين. وكانت التجربة مربكة ومربعة، قال عنها بروتون في كتابه (التهيان): «بعد مضي عشرة أيام أصيب أكثرنا سأمًا وأشدنا يقينًا بالدهشة والخوف، وأقروا بما حدث، وظلوا مضطربين أمام هذه الخوارق».

ولم تكن الغاية من هذه الجلسات محاربة الموتى كما يحدث في جلسات استحضار الأرواح العادية، بل الدخول في أحوال غير طبيعية وتحرير اللاشعور كي يفصح عن مكنوناته. وقد أبان كروفيل في هذه اللعبة عن كفاءات خاصة. فما ان تخف يظلمته حتى تنتابه الرعدة ويصرخ بقصص غريبة يعبر فيها عن كرهه للنساء واحباطاته الجنسية. وخلالها يرى نفسه ينسحق تحت عيون النساء. وكان حديثة غالبا ما يشفع بالشرجات والتأوهات والأغاني والتعازيم. إلا أن بروتون كان يتدخل كلما اشتد التوتر وتجاوزت اللعبة الحدود المتوقعة. بل انه كان مضطرا، ذات مساء، الى إيقاف المشاركين الذين انساقوا وراء كروفيل وهم يحاولون شق أنفسهم بحبال ربطت بشجب المعاطف. وكانت مثل هذه الحالات هي الحد الفاصل الذي لا يريد بروتون تجاوزه. وكان بوصفه راعي هذه الأمسيات يحسم الأمر ويوقف اللعبة، خوفا من أن يتورط الجميع في ما لا تحمد عقباه. أما كروفيل فقد كان يستاء من توقف اللعبة عند هذا الحد، وكان في بعض الأحيان يتصنع الحالة كي يزرع الحيرة في الأمسية، كلما بدا له ان اشتداد الأحوال مهدد بالزوال.

الفاشية، وإيلاء هذا التحالف أسبقية مطلقة. وهذا ما لم يكن بروتون يشاطره فيه الرأي. مما دفع بكروفييل الى ابداء استيائه من تحفظات عراب السورالية. وكان هذا مبتدئ القطيعة بين الرجلين. وفي يونيو ١٩٣٥ تجدد الأمل في إعادة فتح الحوار بين بروتون والشيعيين حين كان كروفييل على اتصال مع إحدى الجمعيات المالية للشوعية، وكانت الاستعدادات جارية لعقد مؤتمر دولي للكاتب من أجل الإعلان عن موقف موحد من الفاشية. وطلب السوراليون المشاركة في المؤتمر وتم قبولهم. لكن حدثا طارئا سيقلب الوضع رأسا على عقب. فقد التقى بروتون مع الكاتب أيليا اهرنبرغر، ذات مساء في إحدى الحدائق، وكان هذا الأخير قد نشر كتابا اعتبر فيه السوراليين مجموعة من الكسلاء والمستمنين. وبعد دردشة حامية اشتد غضب بروتون فصفع اهرنبرغر وكان يجهل حسب ما صرح به فيما بعد- بأن المصفوع عضو في الوفد السوفييتي المشارك في المؤتمر. لكن السوفييت لم يغفروا له هذا التصرف. ورغم المفاوضات التي أجريت بحضور كروفييل، من أجل تدارك ما وقع، لم يتمكن بروتون من المشاركة في المؤتمر.

وكانت تلك بداية النهاية. إذ تزعزعت ثقة كروفييل في بروتون. ولم يستطع رؤية مثاله الأعلى يهان أمام الملأ ويجبر على الصمت. لأنه كان يرى في فرض الرقابة على بروتون حظرا للسورالية في الأساس. وكانت صدمته قوية. وبعد انقضاء الجمع رافقه كل من تزارا وكاسو وأراغون في سيارة أجرة. غير انه التمس منهم النزول في ساحة لاكونكورد الباريسية كي يعود راجلا الى بته.

وفي الد عثر عليه طريح الأرض في حمامه المنزلي وأنبوب الغاز مفتوح عما فيه. وفي ظهيرة نفس اليوم لفظ أنفاسه الأخيرة. وكان حسب بعض الشهود الذين عاشروه في أواخر أيامه متقززا وغارقا في اليأس، لتفاقم مرضه وتنامي خيبته، ولذلك اختار الانتحار في نفس المساء الذي أحس فيه بأن رمزه المزيف اندريه بروتون- هو الآخر- قد تخلى عنه..

ظل رونيه كروفييل يساند الحركة السورالية ويدافع عنها بكل ما أوتي من قوة. حيث أوقف قلمه على التعريف بها وتوضيح مقاصدها. وكان مواظبا على حضور كل الاجتماعات والتظاهرات التي تنظمها، مطمئنا في ذلك الى راديكاليته ونزوعها الى إشعال فتيل الثورة. وهذا ما ساعده على التخلص من كل ما هو سطحي في حياته والانخراط في أدهى المجازفات، إذ نادى بفلسفة تمجد الجهل والغبوة واللامعنى، راميا بذلك الى مقاومة الجنون الحقيقي الذي يحف ببنى البشر، ويهدده في كيانه الشخصي. ولذلك كانت كل مبادرة جديدة يطلقها السوراليون بمثابة امتحان لدى صدقه وتفانيه في خدمة الحركة. والشاهد على ذلك ان مجلة (الثورة السورالية) حين أجرت تحقيقا حول الانتحار، سألت كروفييل: هل تعتقد ان الانتحار هو الحل؟ فأجاب بدون تردد: بالطبع.

ومما لا يدع مجالا للشك في مهله الدائم الى وضع حد لحياته بنفسه تلك التصريحات التي كان يدلي بها من المحطة الإنذاعية السورالية التي كان يشرف على تنشيطها الكاتب انطون ارطو. وقد كان الاثنان معا كائنين مرمزين يمتدحان الثورة. وكان مفهوم «الثورة» الذي عمدت به مجلة السوراليين في صلب النقاشات الدائرة داخل الحركة، ومن الأسباب التي عملت على زرع الشقاق في صفوفها، وكان كروفييل من أبرز المنافيين عن التصور الداعى الى جعل السورالية ثورة شخصية واجتماعية وشعرية وسياسية.

وفي عام ١٩٣٥ حول تصوره هذا الى ممارسة وانخرط في بعض المنظمات الانسانية، واستضاف بعض اللاجئين الألمان الهاربين من الجحيم النازي.

وكان لهذا التصور المسيس أثر كبير على كتاباته، ففي روايته (القدمان في الصحن) يتحول الهزل الباروكي الى نقد لاذع للاكثيروس وللأسمالية. وعلى هذا النحو اكتسحت السياسة رؤيته للعالم وفهمه للأدب. وبدا له من الضرورة بمكان التحالف مع الشيوعيين ضد

لغز التبغ والخدر في المومياوات المصرية: محاولة لقراءة موضوعية

ناصر سعيد الجهوري *

يمكن أن نطلق عليه اصطلاحاً «لغز التبغ والخدر في المومياوات المصرية». إن الهدف الأساسي لهذا البحث هو محاولة استعراض كل ما ورد حول اكتشاف الكوكايين والنيكوتين في المومياوات المصرية وذلك لفهم واستبيان حيثيات وأبعاد الموضوع بعيداً عن الكتابات التي تعطي هذا النوع من الموضوعات قدراً من الإثارة والمبالغة لفتت انتباه القارئ. من هنا فإن هذا البحث هو محاولة لقراءة موضوعية لهذا الموضوع عن طريق عرض كل الحقائق والآراء بعيداً عن الإثارة. سيجادل البحث توضيح بدايات الاكتشاف وأهم ردود الأفعال والانتقادات والتفسيرات المختلفة لهذا الاكتشاف ومن ثم محاولة لقراءة صحيحة لهذه الانتقادات والتفسيرات خصوصاً التساؤلات التي يمكن أن تتبادر إلى أذهان كل من المتخصصين في الآثار والتاريخ والطب الجنائي والأنثروبولوجيا والكيمياء وعلماء النبات وغيرهم. قبل سنوات قليلة أثار تحليل البقايا الممنطة لجنة حنوت تاوي Henut-Tawy أو (سيدة الأرضين) في ميونخ بألمانيا الجدل، حيث تم اكتشاف كوكايين ونيكوتين كجزء من برنامج متحف في ميونخ لصيانة ودراسة المواد الموجودة بالمتحف. إن فرضية احتواء المومياوات على كوكايين أو نيكوتين كانت مذهشة ومفاجأة، فمصر القديمة كانت بعيدة عن مكان عرف سكانه بامتلاكهم الماريجوانا (Marijuana) واليبروج أو اللقاح (Mandrake) والأفيون (Opium) كما أن أوراق التبغ والكوكا لم تكن معروفة خارج الأمريكتين، لذلك فإنه لا يمكن تصور وجودها في مصر قبل اكتشاف كريستوفر كولومبوس Christopher-Columbus للعالم الجديد

مع ظهور علم دراسة الآثار المصرية بدأ الاهتمام بدراسة المومياوات التي لا شك في أنها لفتت انتباه واهتمام الرحالة الأوروبيين الأوائل في الفترة التي عرفوا فيها طريقهم إلى مصر. ومنذ مطلع القرن السابع عشر الميلادي، قام هؤلاء الرحالة والهواة بإحضار العديد من الآثار المصرية ومنها المومياوات ووضعها في قاعات عرض خاصة بهم أو في المتاحف العامة، فقد وصلت ثوابيت المومياوات بكافة محتوياتها إلى المتاحف. وقد بدأت دراسة المومياوات منذ وقت مبكر وكانت هدفاً للأبحاث العلمية. وبما أن المتاحف - خصوصاً تلك الكبيرة - تضم معاملاً ومختبرات مجهزة بأحدث الأجهزة والمعدات فإن ذلك أغلها وساعدها على استخدام الطرق العلمية الدقيقة في عمليات فحص هذا المومياوات.

يتناول هذا البحث الحديث لغز الاكتشاف الذي حير الكثير من العلماء والباحثين في مختلف المجالات خصوصاً علماء الآثار والتاريخ والطب الجنائي والأنثروبولوجيا. هذا اللغز * أكاديمي أركيولوجي من سلطنة عمان

بآلاف السنين، ومن المعروف أن مادتي الكوكايين والنكوتين محصورتان فقط على نباتات أمريكية: الكوكايين من نبتة تعرف بـ «Enthyaon-Coca»، في حين أن النكوتين من نبتة تعرف بـ «Nicotiana-Tobacco» (٢). الافتراض بأن مثل هذه المواد ربما وصلت بالصدفة خلال طريقها إلى مصر قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين بدأ أمراً غير قابل للتصديق أو التخيل من قبل العديد من العلماء خصوصاً علماء التاريخ.

لعله من المفيد قبل الدخول في تفاصيل اكتشاف الكوكايين والنيكوتين في المومياءات المصرية الإشارة إلى أنه لا يوجد نص مصري واحد يقدم لنا وصفاً لعمليات التحنيط، وعندنا على الأكثر نصوص خاصة بالشعيرة المتعلقة بلف الجثمان باللغائف. ويظل هيرودوت أفضل مصادرنا وأقربها إلى الحقيقة حيث زار مصر في منتصف القرن الخامس ق.م وترك لنا وصفاً دقيقاً لما كان يحدث في عصره (٣). وتقدم لنا زخارف مقبرة «توي» في طيبة والتي ترجع إلى الأسرة ١٩ وصفاً جيداً لمختلف عمليات إعداد الموميا، فهي تصور لنا مشهد مرحلة من مراحل لف الجثمان باللغائف ومشهد آخر للحنطين وهم يقومون بطلاء الموميا بمادة موجودة فيها تشبه القدر وفي مشهد ثالث الحرفيون وقد انكبوا على صناعة تابوت (٤).

١- بداية الاكتشاف:

بداية اكتشاف التبغ داخل المومياءات كانت في عام ١٩٧٦م (٥) عند وصول مومياء الفرعون رمسيس الثاني إلى مطار في باريس، حيث وجد الجسد بحالة تحلل سيئة مما استدعى مجموعة من العلماء إلى العمل على ترميم هذا الضرر. تم العثور أثناء عملية الترميم على بعض من فئات وكسر لنباتات وذلك في قطع من تركيبة اللغائف التي كانت تلف الجسد، وبعد تحليل هذه الكسرات تبين أنها لبورات وشعيرات صغيرة جداً من التبغ، إلا أن نتائج هذا الاكتشاف تم تجاهلها.

بعد ستة عشر عاماً وعن طريق الصدفة أيضاً، قامت الدكتورة ستفلا بالابانوفيا Stelja Palenova الاختصاصية بعلم السموم في معهد الطب الجنائي في يواي.أم (JUM) بألمانيا (٦)، باختيار وفحص المومياءات المصرية في متحف في ميونيخ، حيث قامت بأخذ عينات من شعر وعظام ونسيج رقيق من مومياءات المتحف وحسبها ومن ثم إزالتها لعمل محلول من خلال نظام يقوم باستخدام أجسام مضادة تكشف عن وجود المواد المخدرة وغيرها (٧). بعد ذلك عرضت هذه العينات

للغوص بطريقة تحليل البروتين (Radioimmunoassay-RIA) التي بواسطتها يمكن تحديد جزيئات البروتين الباقية في أحافير منذ آلاف بل ملايين السنين، وطريقة:

(Gas-Chromatography/mass-Spectrometry- GC/MS)، التي تحدد بدقة المواد عن طريق ثقل جزيئاتها وتكشف المواد الكيميائية في العينات المعرضة للفحص خصوصاً بقايا النباتات كالبروتينات والمركبات الدهنية. أظهرت النتائج وجود الكوكايين والنيكوتين في ذلك المحلول المذاب، وقد أرخت هذه المومياءات فيما بين ١٠٧٠ ق.م إلى ٣٩٥ ق.م. كانت بالابانوفيا على يقين بأنه لا بد وأن يكون هناك خطأ في هذا التحليل لذلك قامت بإجراء اختبارات أخرى عن طريق إرسال عينات جديدة إلى ثلاثة معامل أخرى، إلا أن النتائج كانت مشابهة وأكدت وجود تلك المواد (٨). قامت بالابانوفيا عند ذلك بنشر ورقة عمل عن هذه النتائج المدهشة وأحرزت هذه النتائج العديد من ردود الفعل.

من ضمن العلماء الذين رفعوا شعار التحدي لهذا الاكتشاف الدكتورة روسيل ديفيد (٩) Rosale David، المسؤولة عن قسم الآثار المصرية في متحف مانشستر. اعتقدت روسيل بأنه شيء لا يمكن تخيله نهائياً، لذلك قامت بإرسال بعض العينات من المومياءات الموجودة لديها إلى معامل لاختبارها وفحصها. كانت روسيل تعمل على إضعاف نتائج بالابانوفيا بطريقتين، الأولى تعتمد على أساس أن اختبارات بالابانوفيا كانت معرضة للشبهة، والثانية كانت قائمة على أساس أن المومياءات المعرضة للاختبار لم تكن قديمة بالفعل. لتأكيد نظريتها هذه سافرت روسيل إلى ميونيخ لتري المومياءات السبعة المفحوصة من قبل بالابانوفيا بنفسها.

في داخل المتحف مرت على التابوت الحجري لحوت تاوي (Henut-Tawi)، بالإضافة إلى تابوت أخرى ووجدتها جميعها فارغة (١٠). بعد مباشرة البحث والفحص لمدة أيام في توثيق ودراسة ما يتعلق بالكوكايين في المومياءات أعلنت روسيل أنه من المؤكد بأن المومياءات أصيلة، وعندما عادت إلى مانشستر وجدت أن المومياءات في متحفها تحتوي على آثار للتبغ من زائد من دهشتها (١١).

لقد تم إنبات صحة نتائج بالابانوفيا عن طريق نتائج اختبارات روسيل لمومياءات من متحف مانشستر، وعلى الرغم من ذلك فإن بالابانوفيا كانت متحمسة أكثر للموضوع لذلك طلبت عينات إضافية لبقايا من المومياءات محفوظة طبيعياً (١٢). قامت بالابانوفيا بفحص أنسجة من ١٣٤ جثة

بالإشعاع *Hair Shaft Test*، يتطلب إضافة مواد كيميائية لإنجاز التحليل، وعليه يمكن أن يفسر وجود المخدر في الأجنة المعرضة للفحص بواسطة هذا الاختبار.

تزعّم الدكتورة روسيل ديفيد (١٨)، بأن هناك فكرتين يمكن أن يأتيا إلى العقل، الأولى أنه ربما يكون هناك شيء ما في الاختبارات يمكن أن يعطي نتائج خاطئة، في حين أن الفكرة الأخرى هي أن المومياءات التي تم فحصها لم تكن فعلاً قديمة. تشير روسيل إلى أنه في الفترات الفكتورية *Victorian Times*، كان التجار يقومون بتحفيظ جثث أموات مصريين حديثة للمتاجرة بها على أساس أنها معثورات قديمة، أو أنهم ربما يشترون فقط بعض الأطراف أو الأجزاء الأخرى المحنطة من الجثث ومن ثم يقومون بالتجارة بها على أساس أنها قديمة.

ومن ناحية أخرى يدعي الدكتور ساندني كذاب (Sandy-Knapp) (١٩) أن العثور على كوكايين في المومياءات المصرية لا يمكن تخيله، وهناك دائما فرصة أن يكون هناك نوع للنباتات كان موجودا في أفريقيا قبل كولومبوس. ويشير إلى أن هناك شيئا ما خطأ إلا أنه من وجهة نظر إحيائية لا يمكن تفسيره. يعتقد ساندني أن النبات من مومياء رمسيس من المتوقع أن يكون نوعاً آخر من أنواع فصيلة التبغ كنبات البنج (*Henbane*) واليبروخ أو اللامح (*Mandrake*)، والبلادونة (*Beladonna*)، التي كان من المعروف وجودها في مصر القديمة.

يقدم بجون Bjorn عام ١٩٩٣م (٢٠) نقداً آخر، حيث تساءل فيما إذا كان النيكوتين ربما انتقل إلى المومياءات من دخان سيجارة العاملين في المتاحف التي تركت وحفظت فيها المومياءات. كما يقدم شافير (٢١) نقداً آخر مهم هو أن بالايونفا وآخرين ربما كانوا ضحايا لمومياءات مزيفة وغير أصيلة أي أنها ليست قديمة. حيث راجت صناعة المومياءات المزيفة في القرن التاسع عشر لتلبية الطلب المتزايد عليها من قبل هواة جمع المومياءات وأجزاءها. النقد الأكثر شيعاً هو أن المواد المخدرة التي تم العثور عليها ربما وجدت نتيجة لعملية كيميائية معينة مثل *heurochemical* و *heurochemical* يعتقد ويلز (٢٢) بأن هناك تفسيراً واحداً هو أن الكهنة المصريين استخدموا مادة *Trapine-alkaloid* التي تحتوي على نباتات خلال عملية التحفيظ هذه النباتات ربما تحتوي على مواد مخدرة.

أولاً: الانتقادات الموجهة للاكتشاف،

أ- التلوث وتقنيات التحليل،

التقنيات التي استخدمت لاختبار وفحص وجود المخدر في

من مقبرة تم الكشف عنها في السودان التي كانت جزءاً من الإمبراطورية المصرية قديماً. ثلث هذه الجثث المفحوصة أكدت وجود نيكوتين وكوكايين، وقد أرخت هذه الجثث إلى قرون عديدة قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين (١٣). كانت بالايونفا في حيرة من وجود الكوكايين في أفريقيا، إلا أنها أيقنت أن هناك احتمالية لوجود طريقة ما تفسر وجود النيكوتين، فبالإضافة إلى العينات التي فحصتها من مصر والسودان قامت باختبار عينات من جثث أخرى من الصين وألمانيا وأستراليا يتراوح تاريخها ما بين ٣٧٠٠ ق.م إلى ١١٠٠ ق.م. وقد أشارت نتيجة فحص ٣٠٠٠ عينة إلى الوجود المطلق - من وجهة نظرها اعتماداً على هذه النتائج - لنبات التبغ في أوروبا وأفريقيا فترة طويلة قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين، لذلك افترضت بالايونفا بأن عينات غير معروفة من التبغ نمت في أوروبا وأفريقيا وآسيا منذ آلاف السنين (١٤)، إلا أن الجميع يعلم أن التبغ وجد في العالم الجديد لذلك رجحت أنه يمكن الوصول إلى لغز وجود الكوكايين والنيكوتين في المومياءات المصرية عن طريق النباتات القديمة في أفريقيا، فربما كانت هناك نباتات مخدرة استخدمها المصريون القدماء، إلا أنها اختلفت مع زوال ثقافتهم وحضارتهم، حيث تشير المخطوطات الهيروغليفية إلى أن بذور اللوتس استخدمت كممنهات من قبل المصريين القدماء (١٥).

٢- ردود الفعل،

إن النتائج الجديدة لاكتشاف الكوكايين والنيكوتين في المومياءات المصرية بواسطة بالايونفا وآخرين تم انتقادها من العديد من العلماء والباحثين. كان النقد الأكبر هو أن الكوكايين والنيكوتين لا يمكن أن يكونا استخدماً في مصر قبل اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد، وأنه لم تكن هناك رحلات بحرية معروفة فيما وراء المحيط الأطلسي قبل ذلك. يعتقد صامويل ويلز (١٦) *Samuel Wells* أنه من الصائب القول أن النتائج التي تشير إلى وجود المخدر في العالم القديم قد تكون في الواقع طبيعية، فاستخدام المنبهات كان معروفاً في مصر القديمة، وقد أشارت المخطوطات الهيروغليفية إلى أن بذور الخشخاش وأزهار اللوتس استخدمت كممنهات.

يسعى جون هنري (١٧) *John-Henry* ليبرهن أن هناك تولفا أدى لوجود المواد المخدرة في المومياءات. كما يرجح إمكانية الخداع، فليس هناك من يمكنه أن يعتقد بوجود الكوكايين في مومياءات مصرية. يؤكد هنري نقاشه بأن اختبار الشعر

سبع موميאות كما أشرنا اعتبر دليلاً لا شك فيه لوجود المخدر في الجثث المعرضة للاختبار. احتوت العينات المأخوذة من هذه الموميאות على شعر وجلد وعضلات أخذت من الرأس وجوف الجسد، بالإضافة إلى أنسجة عظمية من الجمجمة (٢٣). كل العينات سحقت وأذيبت بعد ذلك في محلول NaCl ومن ثم تم استخلاص نسبة مما طفا في السائل المذاب باستخدام الكلوروفورم، وفي مرحلة لاحقة تم قياس العينات بواسطة تقنيات (RIA) و(GCMS) (٢٤) التي أشرنا إليها سابقاً.

استخدمت العملية السابقة لتوضيح ما اعتبره ماك فيليبس McPhillips عام ١٩٩٨م (٢٥) كدليل غير مشكوك فيه لتأكيد نتائج سوء استعمال المادة في عينة الشعر. من التقنيات التي استخدمت لتأكيد وجود المخدر هو تحليل الشعر عن طريق الإشعاع وهي تقنية دقيقة جداً استخدمت أكثر بشكل عام في هذا النوع من عمليات الفصل واكتشاف المواد الدقيقة التي تحتوي عليها خصلات الشعر. الأخطاء المحتملة في هذه التقنية قليلة والتي يمكن أن توجد في بعض حالات تحديد المعادن، إلا أن قدرتها على تحديد المواد المخدرة مثل الكوكايين والنيكوتين والحشيش مسألة بسيطة ودقيقة للغاية.

هناك خطأ محتمل في اختبار وجود الكوكايين والنيكوتين في الشعر هما الفأ الإيجابي الذي يتسبب عن طريق التلوث البيئي، والفأ السلبي حيث يمكن أن تكون المركبات الفعلة قد فقدت نتيجة لمعالجة أو عملية إضافة معينة كصبغ الشعر على سبيل المثال. هناك تقنية شرعية محددة يمكن أن تعلن عدم وجود تلوث، هذه التقنية -كما أشرنا- هي تقنية اختبار الشعر عن طريق الإشعاع، والتي عن طريقها تم العثور على مادة الزرنيخ في شعر نابليون بونابرت Napoleon Bonaparte، واللويدانيوم في شعر الشاعر كيبس Keats (٢٦).

إن الكشف عن مواد مخدرة في الشعر البشري هو محاولة حديثة تماماً. تم التعرف على عدد قليل جداً من المركبات خلال الثمانينيات من القرن الماضي، ولكن حتى عام ١٩٩٠ لم يكن فصل المخدر بواسطة تحليل الشعر مقبولاً، والذي استخدم كعينة بديلة لعينات البول (٢٧). النقد القاتم على أساس أنه لا توجد حالات معروفة لكوكايين أو نيكوتين أو حشيش تم العثور عليه في الشعر البشري يجب أن يفسر بشكل واضح، حيث لم يتم ملاحظة أي من هذه المركبات في بقايا

الشعر البشري لأن العملية لم تكن قد طورت أو اكتشفت بشكل كامل بعد، كما أن التطبيق في حد ذاته لم يكن مأخوذاً في الاعتبار حتى الفترات الحديثة نسبياً (٢٨). عثر كاروتل Carwell وآخرون عام ١٩٩١م (٢٩) عن طريق استخدام طريقة تحليل البروتين (Radioimmunoassay)، على أبضات كوكايين في شعر مومياء في جنوب أمريكا من فترة ما قبل اكتشاف كولومبس. اثنتان من ثماني موميאות تم تحليلها أثبتت وجود أبضات الكوكايين، وهما من وادي الكامارونس Cameron's Valley، في شمالي تشيلي. وقد تم التأكد من نتائج كل العينات المفحوصة عن طريق معامل مختلفة باستخدام تقنية جي سي-إم أس GC-MS. الأدوات واللقي والموميאות من وادي الكامارونس تعتبر سمة مميزة لحضارة الأنكا Inca Culture، فقد احتوت معتقدات الأنكا بالحياة بعد الموت على نظريات وأفكار تؤمن بأن الميت يجب أن يحفظ طبيعياً عن طريق وسائل التحنيط الاصطناعية التي هي الأسلوب المبكر لهذه الممارسة في العالم. هذه الطقوس الواضحة للميت تركز على المحافظة على الميت في شكل حيوي وطبيعي والعمليات التكنولوجية للحنيط كلها استخدمت وانتجت خلال تطور متوال بلغ ذروته خلال الألف الثالث ق.م، في الوقت الذي بدأ فيه المصريون القدماء باستخدام عملية التحنيط لنفس الأغراض (٣٠).

منذ الدراسة الميدنية لبالابانوغا وزملائها العلماء فإن الكثير من الدراسات كشفت النقاب عن وجود كوكايين ونيكوتين وحشيش في موميאות مصرية مؤكدة النتائج الأصلية لدراساتها، فعلى سبيل المثال صادف نيرليش Nerlich، وآخرين عام ١٩٩٥م (٣١) - في دراسة تقييم للنسج الباثولوجي لمومياء مصرية من حوالي ٩٥٠ ق.م- هذه المركبات في العديد من أجزاء المومياء، فمن خلال استخدام طرق تحليل الهرموتين (Radioimmunoassay) وجي.إم.أس (GSM)، استطاعوا أن يحددوا ويعثروا على كميات كبيرة من النيكوتين والكوكايين في معدة المومياء، في حين أنهم وجدوا بقايا حشيش في الرئتين. نتائج أخرى مشابهة جاءت من خلال دراسة لبارشي Parache ونيرليش Nerlich عام ١٩٩٥م (٣٢) اللذين استخدمتا طرق البحث المناعي (Immunological) وطريقة تحديد المواد الكيميائية في بقايا النباتات عن طريق ثقل جزيئاتها (Chromatography).

كما أن الافتراض بوجود تلوث بالنيكوتين من دخان سيجارة تم نبذه عن طريق استخدام مذيبات أو أحماض.

يشير البروفيسور نصري اسكندر (٢٣) Nesri Iskander، القيم على المتحف المصري، بأن معظم علماء الآثار الذين يعملون في هذا المجال يدخنون أنابيب التبغ لذلك من المحتمل أن تكون بعض بقايا التبغ التي يدخنونها قد سقطت عن طريق الصدفة في المومياءات. إلا أن اختبار العديد من المومياءات من أماكن مختلفة أظهر وجود الكوكايين والنيكوتين مما يلغي هذه الاحتمالية الضعيفة.

ب- المومياءات المزيفة:

من الانتقادات التي وجهت إلى نتائج بالابانوفا هو احتمال كون المومياءات التي تم فحصها حديثة أو مزيفة، حيث راجت صناعة المومياءات الزائفة خلال القرن التاسع عشر الميلادي لتلبية الطلب المتزايد على هذا النوع من الأشياء. لذلك قامت الدكتورة روسيل ديفيد - (34) Rosalie David التي كذبت أيضاً الاختبارات التي أقامتها هي نفسها على المومياءات- بفحصها مرة أخرى، كما أنها سافرت إلى ميونخ لتقوم بتقييم ودراسة المومياءات التي فحصت بواسطة بالابانوفا. ولكن كما أشرنا سابقاً فإنها لم تستطع الإطلاع عليها واختبارها لأنها لم تكن موجودة ومتوافرة للعرض والتصوير، لذلك لجأت روسيل إلى سجلات المتحف ووجدت بأن المومياءات كانت غير معروفة المصدر وبعضها كان ممثلاً فقط بواسطة رؤوس مفصلة. ومن ثم فإن عدم قدرتها على اختبار المومياءات ربما أبقت على الاحتمالية أو الإمكانية بأنها مومياءات زائفة أو حديثة. إلا أن دراسة المواد والأدوات التي كانت موجودة مع المومياء كالتماثيل ورموز للألوهة، بالإضافة إلى أن التحنيط نفسه كان في حالة جيدة، كلها أكدت أن المومياء كانت قديمة. كما أن الرؤوس المفصلة ربما كانت غير قديمة أو مزيفة، إلا أن ذلك يفترض إلى الدليل بما أن الجثث السليمة التي تم فحصها من قبل بالابانوفا كانت حقيقية بشكل واضح وجلي مما يبطل صحة الإدعاء بأنها مومياءات مزيفة.

ج- الرحلات البحرية إلى أمريكا قبل كولومبوس،

أحد أكثر الأسباب للخلافات الحديثة والجدل لنتائج بالابانوفا هو إنكار وجود العلاقات والاتصالات فيما وراء المحيط قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين، فهناك من علماء الآثار المصرية مثل جون باينس (٣٥) John Baines، من يشير إلى أن فكرة وصول المصريين إلى أمريكا منافية للعقل تماماً. في حين أن هناك من يشير- مثل كيو Kahoo عام

١٩٩٨م (٣٦)- إلى أنه بعد منتصف القرن العشرين أي عالم آثار قلق ويحرص على المال أو المهنة يتجنب النظر إلى مسألة الاتصالات فيما وراء المحيط قبل كولومبوس. يبدو أن التسليم بوجود اتصالات وعلاقات فيما قبل اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد تم تجاهلها أكاديمياً. فخلال فترة التسعينيات تم نشر دوريتين تركزان على هذه الاتصالات (٣٧)، الأولى بعنوان: «Pre-Columbian»، والتي حررت بواسطة البروفيسور ستيفان سي جت Stephen C. Jett في كاليفورنيا، والثانية بعنوان «Migration and Diffusion»، والتي حررت بواسطة البروفيسور كريستيان بليك Christian Petek في فيينا. كما أن هناك بيلوغرافياً خاصة بهذه الاتصالات المبكرة وضعت بواسطة جون سورنسن John Sorenson عام ١٩٩٨م (٣٨)، وهي مثال جيد على أنواع الدليل التي تم الكشف عنها بواسطة الباحثين والمؤسسات للشرعية أو الجائنة. البيلوغرافيا نفسها هي تلخيص لمجلدين بهذه المنشورات والأبحاث وتتضمن عناوين مقالات مثل «The Worlds Oldest Ship»، التي تشير إلى دليل لسفينة من أمريكا من فترة ما قبل كولومبوس، والتي تم نشرها في «Archaeology»، ومقال بعنوان «Peruvian Fabrics»، الذي يشير إلى تشابهات قوية جداً بين النسيج وآسيا والتي تم نشرها في:

(Anthropological Papers of the American Museum of the Natural History)

ومثال آخر بعنوان «Robbing Native American Cultures» والذي يشير وجود اتصالات بين أفريقيا وقبائل الأولميك في أمريكا الوسطى ونشرت في «Current Anthropology»، وغيرها الكثير من المقالات والبحوث التي تشير إلى وجود هذا النوع من الاتصالات، وبشكل عام يبدو الجدل لا يزال قائماً حول مدى مصداقية أو تأكيد وجود اتصالات مع الأمريكتين قبل اكتشافها من قبل كولومبوس.

إذا كان الكوكايين المكتشف في المومياء لا يمكن تفسيره عن طريق التلوث أو أن المومياء مزيفة أو عن طريق نباتات مصرية تحتوي عليه، إذا ما هو التفسير الآخر المحتمل المتبقي؟ يبدو أن علاقات تجارية فيما وراء المحيط امتدت اتصالاتها على طول الطريق إلى الأمريكتين.

ثانياً- طبيعة الدليل على وجود تجارة فيما وراء المحيط،

إن نظرية وجود اتصال وعلاقة قديمة فيما وراء المحيط بين العالم القديم والجديد قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين- غير الشاكيغ- غير مقبولة في المجال الأكاديمي. يطلق البروفيسور جون باينس John Baines (٣٩) على نظرية وجود

سفن رومانية على سواحل البرازيل والهندوراس تساعد على تدعيم النظرية القائلة بأنه بعد سقوط الإمبراطورية القرطاجية في عام ١٤٦ ق.م حصل الرومان على معرفة بممرات البحر فيمَا وراء المحيط استغلوها لأغراضهم الخاصة. الحقيقة تبدو هذه الأفكار لبعض القراء بأنها ربما من وحي الإلهام إلا أنه من الواضح بأنه منذ اكتشاف كولومبوس للأمريكتين عام ١٤٩٢ م فإن بعض العلماء استشهدوا بدليل من الروايات الكلاسيكية للإشارة إلى أن الفينيقيين والقرطاجيين وصلوا إلى الأمريكتين وأصبحوا المسيطرين والمتحكمين لشعوب الأولميك Olmec والمايا Maya والتولتك Toltec (٤٤) وهي جميعها حضارات استقرت في أمريكا الوسطى).

يؤكد البروفيسور بيانس (٤٥) بأنه ليس من المتوقع على الإطلاق أن تكون هناك تجارة قديمة تضمنت أمريكا، فالمشكلة الأساسية لمثل هذا الفكرة أنه ليس هناك مواد أثرية تدعمها سواء في أوروبا أو أمريكا. ومع ذلك فإن اكتشاف أسلاك دقيقة جدا من الحرير في شعر مومياء من الأقصر ربما تشير إلى أن التجارة قديمة مع أمريكا ضيق المحيط الهادي، فالحرير في ذلك الوقت كان معروفا فقط من الصين.

يفترض بهرنال Bernal (٤٦) أن تراكم الأدلة على وجود تجارة عالمية في فترة مبكرة في ازدياد، ومثال ذلك الحرير الصيني الذي وصل بكل تأكيد إلى مصر حوالي نحو ١٠٠٠ ق.م. الدليل على وجود تجارة قديمة مع أمريكا ضيق ومعتظم من بحثه ودراسته، إلا أنه لا يمكن التحكم به تماما أثناء تفسير النتائج للامعلية الواضحة لبالانوفنا والتي مازالت بدون تفسير. في عام ١٨٧٢م تم العثور على أربع قطع للوح حجري بواسطة جارية لجوكيوم ألفيس دي كوستا Joaquim Azevedo de Costa هذا اللوح الحجري يتضمن رموزاً أو حروفاً منقوشة فردية غير منتظمة في مستعمرة برازيلية بالقرب من نهر بارابا Paraíba River ويشير الدكتور لاديسلان نيتو Ladislav Nitto بأن الكتابة في هذا اللوح الحجري بالفينيقية، وسجل النقش وصول البحارة الفينيقيين إلى البرازيل بقرن قبل الميلاد. هذا النص اختلفت الآراء حول مدى مصداقيته فقد اعتقد البعض بأنه مزيف، فيحين أكد البعض الآخر بأنه أصيل. يعتقد الفيلسوف وعالم التاريخ الفرنسي إيرنست رينان Ernest Renan (٤٧) بأن هذا النص مزيف ويعتمد على ذلك على أن النص احتوى على أخطاء إملائية أكيدة وتعبيرات خاطئة مما حدا به لاختبار مدى أصالته ومن ثم التأكيد على أنه مزيف. كما أن الكثير

علاقة تجارية فيما وراء المحيط بأنها منافية للعقل، ويدعم فرضيته بالإشارة إلى أنه لا يعلم أي عالم بالأخبار المصرية أو عالم أنثروبولوجيا أو عالم آثار الذي يدعم جدبا هذه النظرية لأنه ليس هناك أي معنى حقيقي لها مفهوم من قبل هؤلاء الباحثين والعلماء.

الدليل على وجود الكوكايين في المومياء المصرية يطرح التساؤل فيما إذا أوراق الكوكا تم استيرادها إلى مصر خلال اتصال وعلاقة تجارية فيما وراء المحيط مع الأمريكتين. فهل كان المصريون ملاحين يقومون برحلات بحرية فيما وراء المحيط للأمريكتين؟ يشير كولننز Collins (٤٠) بأن هناك دليلاً جلياً للوجود الأيبيري-الفينيقي Iberiophoenicians والقرطاجي Carthaginian والروماني Romans في الأمريكتين. نصال السيوف الأيبيرية Ibero، والقوارير القرطاجية ضيقة العنق ذات عروتين ومصابيح الزيت من البحر الأبيض المتوسط و عملات رومانية ونقوش منحوتة تم اكتشافها جميعا في إنجلترا الجديدة، وعلى الرغم من ذلك فإن الكثير من المقارنات الموجودة بين العمارة المصرية وفترة ما قبل كولومبوس والأدب والكتابة والدين يمكن ببساطة أن تكون طورت وتوسعت بشكل مستقل ومنفصل (٤١).

لآلاف السنين كان سكان الأندس Andes يعضفون أوراق الكوكا لاستخلاص الكوكايين مع خواصه المنبهة والمضرة والشعر بالنشاط والشفة. وبما أن الكوكايين لا يوجد في أي من النباتات الأفريقية أو الآسيوية فإن بالانوفنا كانت محتارة تماما، إلا أنها اعتقدت أنه لا بد أن تكون هناك فكرة محتملة تفسر ذلك. تدعي بالانوفنا بأن الهنود في أمريكا أيضا دخلوا التبغ ومضغوا أوراق الكوكا لمدة ألف عام وربما كانت هناك اتصالات تجارية طويلة فيما وراء المحيط قبل كولومبوس وأن نباتات الكوكا استوردت لمصر آنذاك (٤٢).

يذكر أندرو كولننز Andrew Collins (٤٣) بأنه كانت هناك حركة باتجاه البحر الأبيض المتوسط بواسطة الأيبيريين-الفينيقيين Ibero-Phoenician والبحارة القرطاجيين Carthaginian-Seaemen هؤلاء الأقوام مارسوا التجارة مع الأمريكتين ربما بالاتفاق مع شعوب البربر من شمال غرب أفريقيا وذلك لمئات السنين قبل عصر بلاطو Plato-Age هناك دليل واضح لهذه الحقيقة في روايات الرحلات البحرية الأطلسية المدونة بواسطة الكتاب الكلاسيكيين، وكذلك مع خلال وجود التبغ والكوكايين في المومياء المصرية، ومن اكتشاف العديد من المواد الأثرية والنقوش الحجرية في الأمريكتين. كما أن اكتشاف حطام

من النقوش المستعادة حتى الآن والتي أدعي بأنها فينيقية المصدر اكتشفت في المناطق المسوحة بشكل كبير في شمال أمريكا، ولقى أخرى مشابهة تم التشكيك في أصالتها وموثوقيتها.

في الحقيقة ليس هناك دليل قوي يشير بأن المصريين قاموا أنفسهم برحلات بحرية فيما وراء المحيط الأطلسي أو فيما وراء المحيط الهادي. يفترض أندرو كولينز (٤٨) Andrew Collins

بأن الفينيقيين ومن ثم تبعهم القرطاجيين هم من كانوا يتاجرون مع حضارات أمريكا الوسطى ومن بين السلع أو البضائع التي حملوها معهم إلى العالم القديم كان التبغ والكوكا. فإذا كان الكوكا لم يتم الحصول عليه من أنواع نباتات محلية في أمريكا الوسطى فمن الممكن أنه كان يتم الاتجار بها شمالا من خلال واحدة من الحضارات البيروفيّة في أمريكا الجنوبية، وأكثر الاحتمال الشافين (٤٩) Thewin

يعتبر كولينز بأن الفينيقيين قاموا بحمل هذه المواد إلى المصريين الذين لهم علاقات واتصالات قوية بالفينيقيين، إلا أنه لم يتم العثور على أدوات تدخين في مصر، كما أنه ليس هناك تصاوير جدارية وجدت تشير إلى مثل هذا الاتصال (٥٠). وفي هذا الإطار أيضا لا يوجد نص مصري واحد كما ذكرنا يصف لنا عمليات التحنيط.

كما يفترض كولينز (٥١) بأن خلال الاتصال الفينيقي مع الحضارات التي استخدمت التبغ فإنهم قاموا بتقليد عملية استنشاق الدخان مع بداية حوالي ١٢٠٠ ق.م. (ليس بالضرورة مع أوراق التبغ وإنما يمكن أن تكون بواسطة نباتات أخرى). وقد تم تأكيد ذلك من خلال الاكتشافات التي أجريت في مناطق مختلفة في شمال سوريا مثل أنابيب الغليون المجوفة التي ربما استخدمت بشكل جيد لهذا الغرض. أقدم أنبوب مجوف اكتشف في الأمريكتين وصل إلينا من جزيرة ماراجو Marajo-Island، في مصب نهر ريو أمارزون Rio Amazon، ويعود تاريخه إلى حوالي ١٥٠٠ ق.م.

في الواقع هناك جدل حول طبيعة الدليل على وجود اتصال وتجارة فيما وراء المحيط بين العالمين القديم والجديد. هذا الجدل غير مقبول أكاديميا وغير متفق عليه بين علماء الآثار. كما أن العلماء المتخصصين بعلم السموم والأنثروبولوجيون وعلماء النبات ينكرون هذه الفكرة، فليس هناك دليل حاسم وقاطع يثبت الاتصال بالعالم الجديد، ففي مصر على سبيل المثال ليس هناك أدوات أو معدات للتدخين أو أية تصاوير في المباني المصرية القديمة التي يمكن أن تشير إلى أي نوع من

التبغ أو نبات الكوكايين، فالتبغ أساسا هو نبات أمريكي واستنشاق الدخان لم يكن معروفا في العالم القديم قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين، ومن هنا فقد كان من الصعب على المصريين القدماء الحصول على وامتلاك مثل هذه المواد وذلك لأنه كان متعارفا على أنه قبل كولومبوس لم تكن هذه النباتات موجودة في أي مكان آخر في العالم خارج الأمريكتين.

هناك احتمالية أن يكون المصريون القدماء عرفوا المواد المخدرة واستعملوها، وفي الوقت نفسه عرفوا مواطن تواجدها. يشير الماحي (٥٢) بأن قدماء المصريين عرفوا التأثير السيكولوجي للعقاقير بجانب تأثيرها الفسيولوجي. فقد استغلها الأطباء الكهنة في مصر في عهد الأسرات واستخدمت كأداة من أدوات العلاج. كذلك استعملت العقاقير الجالبة للرؤية والهواس كما كان في بابل.

كما يشير إلى أنه من الصعب ترجمة ما يرد من أسماء النباتات والعقاقير في الهيروغليفية والتي استعملها قدماء المصريين والذي يعزيه إلى التكتم والسرية التي أحاط بها الكهنة أسماء وأسرار تركيب وتحضير واستعمال العقاقير والنباتات المختلفة حتى على ملوكهم، فقد كان الأمر سرا من أسرارهم كمسألة أسرار الطب والحنيط والسحر يحفظون بها لأنفسهم سرا وحكرا لطبقتهن وورثتهن من الكهنة (٥٣). إلا أن التجاني يتحدث عن البخور الذي كان يجلب من بلاد البنط إبان عهد الملكة حتشيسوت (١٥٢٠ ق.م - ١٤٨٤ ق.م). ويشير بأن كلمة بخور في الهيروغليفية تعني للرائحة المقدسة ولا تعني أي نوع من الطب أو البخور الذي يحرق ليعطي رائحة طيبة، ويرجح بأن موطن هذا البخور المقدس هو أرض البنط أي الحبشة والصومال (٥٤). ويدعم رأيه هذا ببعض الأدلة والنصوص من الهيروغليفية. ما يبعثنا هنا من وجهة نظر التجاني هو أن القدماء المصريين عرفوا استعمال النباتات والعقاقير المنبهة وتأثيرها السيكولوجي والفسيولوجي والذي ربما يشير إلى نقاط مهمة نوردها كما يلي:

١- معرفة المصريين القدماء بالمواد المخدرة واستعمالهم لها قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين.

٢- سعيهم للحصول على هذه النباتات والعقاقير من المناطق الأخرى ما يشير إلى وجود رحلات بحرية تجارية والتي يمكن أن تكون قد امتدت إلى ما وراء المحيط، وهي مسألة أشار إليها التجاني مستشهدا بنصوص من الهيروغليفية تشير إلى رحلات الملكة

حتشبسوت للبحث عن البخور المقدس.

٣- وجود النباتات المخدرة في القارة الأفريقية سواء في مصر (بذور الخشخاش أو اللوتس)، أو الحبشة والصومال (القائ).

يشير الدكتور جون باينس John Baines (٥٥) إلى أن النظرية التي تقول بأن المصريين كانوا يسافرون إلى أمريكا هي نظرية منافية للعقل نهائياً، فهو لا يعرف أي شخص مختص في الآثار المصرية أو عالم أنثروبولوجيا أو عالم آثار الذي يعتقد ويؤمن بأي من هذه الاحتمالات، كما أنه لا يعرف أي شخص يقضي وقته في عمل دراسات وبحوث في مثل هذه النظرية لأنه من المعروف بأنه ليس لها أي معنى حقيقي مفهوم من قبل هؤلاء الباحثين والمختصين. كما يعتقد باينس بأنه لم تكن هناك شبكة تجارة قديمة تضمنت أمريكا. المشكلة الأساسية مع أي نظرية مثل هذه هي أنه ليست هناك مواد أثرية تم العثور عليها إما في أوروبا أو في أمريكا. إلا أن هناك من الباحثين والعلماء الذين أشاروا إلى الوجود الأفريقي في الأمريكتين قبل وصول كولومبوس، مما يدحض وجهة نظر باينس. ولعله من المهم أن نعرض لأهم الباحثين والمقالات التي تناولت هذا الوجود الأفريقي في الأمريكتين مدعوماً بالأدلة والشواهد التي تمت الإشارة إليها ونسبت إلى الأفارقة.

ثالثاً- الوجود الأفريقي في الأمريكتين قبل اكتشافها من قبل كولومبوس؛

هناك العديد من النظريات والبحوث التي تشير إلى وجود أفريقي في الأمريكتين قبل وصول كولومبوس، حيث أن وجود الأفارقة في الأمريكتين لم يكن على أساس أنهم عبيد أو خدم ولكن على أساس أنهم مستكشفون أو تجار، والذين ساعدوا في بناء حضارة الأولميك Olmec Civilization (٥٦) من هذه المقالات أو النظريات ما كتبه ليو وينر Leo Weiner عام ١٩٢٠ بعنوان (Africa and the Discovery of America)، وفي عام ١٩٦٢ كتب هارولد جي لورانس Harold G. Lawrence مقالاً بعنوان (African Explores of the New World)، الذي يشير إلى أن قبائل المانديجوس Mangigios في إمبراطورية مالي وسونجاي قاموا بتجارة مع السكان المحليين في الأمريكتين. وفي عام ١٩٦٩ كتب باسيل ديفيدسون Basil Davidson مقالاً بعنوان (Africans Before Columbus)، وغيرها العديد من المقالات والبحوث فيما يتعلق بهذا الموضوع. إلا أن هناك أيضاً للعديد من علماء التاريخ الذين ينكرون هذا الوجود الأفريقي قبل

كولومبوس ويعتقدون بأن تجاهل هذه الفكرة هي أفضل طريقة للتعامل معها(٥٧).

تشير بعض الوثائق إلى أن هناك حضارتين أفريقيتين مختلفتين قامتوا برحلات بحرية إلى الأمريكتين(٥٨). الأولى كانت عن طريق الأسرة المصرية الخامسة والعشرين (١٠٦٩-٧٥١ ق.م). الرحلة البحرية الثانية قام بها سكان المانديجا Mandiga من إمبراطورية مالي فيما بين عامي ١٣١٠ و ١٣٨١. كما أن هناك العديد من الشواهد والمعالم التي تشير إلى الوجود الأفريقي في العالم الجديد، ولكن على مر العصور تم تجاهلها أو إسقاطها من التاريخ على اعتبار أنها غير مهمة أو غير صحيحة، إلا أن الدليل لا يمكن أن يبدل. من هذه الشواهد مجموعة من الحجارة الضخمة المنحوتة بأشكال آدمية أقرب في ملامحها إلى الأشكال الأفريقية، فمعظم المراكز الرئيسية لحضارة الأولميك كسان لوفينزو San Lorenzo ولا فينتا La Venta وتريس زابوتس Tres Zapotes كلها احتوت على العديد من المبانئ الضخمة التي تضم منحوتات لأشكال آدمية ذات ملامح أفريقية مثل الشفاه العريضة الممتدة والأنف البدن وخطوط الخد والفك والجدائل الأثيوبية(٥٩).

إشارات أخرى على هذا الوجود الأفريقي في الأمريكتين هي البقايا التي خلفها هؤلاء الأفارقة من المواد التي جلبوها من أفريقيا إلى الأمريكتين. فمن حضارات مثل مالي وسونج هاي ومصر جاءت نباتات الطعام الأمريكي الرئيسية، والتقويم الماياني، والدليل اللغوي، وفن بناء الأهرامات(٦٠). فيما يتعلق بالنباتات فقد كانت تنقل بعض أنواع النباتات من أفريقيا إلى الأمريكتين مثل بذور القطن والموز والقرع والفاصوليا ويام أفريقيا الغربية. هذه النباتات كلها ذات أصل أفريقي والتي ظهرت فجأة في الأمريكتين دون أي تفسير. أما التقويم الماياني الذي استخدمه السكان الماياني والذي كان يقوم على أساس التقويم القمري والشمسي فهو تقويم دقيق جداً ومشابه للتقويم المصري. أما الدليل اللغوي فيتمثل في أن نظام الكتابة التي استخدمت في الأمريكتين المسماة بالهيريغليفيه-الميكسكية(٦١) Miamc Hieroglyphs فتعد مقارنة هذا النوع من الكتابة بالشكل المخطوط البسيط في الهيريغليفيه المصرية والمسمى بالهيرايطي(٦٢) (Hieratic)، يتضح بأن نصفها متشابه مع بعضها البعض(٦٣).

إشارة أخرى هامة جداً هي المعرفة ببناء الأهرامات التي تطورت في بنائها في مصر من الهرم المدرج لزوسر (Djoser)،

هذه النتيجة غير متفق عليها للباحثين المحافظين والمناصرين للتاريخ القديم.

إن الدليل على وجود تجارة قديمة مع أمريكا محدود وضيق ومعظم تمت مناقشته والردي عليه بقوة، فليس هناك دليل يشير إلى أن المصريين قاموا برحلات بحرية إلى الأمريكتين نهائيا. كما أنه ليس هناك أيضا دليل يشير إلى أن أي حضارة أمريكية قامت برحلات بحرية مشابهة شرقا باتجاه العالم القديم. بالنسبة للغالبية العظمى من علماء الآثار فإن نظرية وجود اتصال فيما وراء المحيط هي من الأهمية بمكان الحديث عنها. إذا تفسير العثور على كوكايين وتبغ في المومياء يبقى سوّالا مفتوحا حتى ظهور دليل مادي مؤكد يفسر هذا اللغز المحير.

إن الجدل والنقاش لا يزال يحتاج إلى المزيد من البحث والدراسة والتقصي ومحاولات لمعرفة ما يمكن أن يقوله اكتشاف المخدر في المومياء وما يمكن أن يشير إليه من تساؤلات عديدة يمكن أن تتبادر إلى الأذهان: كيف تم اكتشاف النيكوتين والكوكايين في المومياوات؟ ماذا الذي يمكن أن يفسر هذا الاكتشاف عن بعض الاكتشافات الأخرى؟ ما الذي أثبتته البحث عن نباتات محلية للنيكوتين في أفريقيا؟ ما هي طبيعة الدليل على وجود تجارة فيما وراء المحيط؟ هل كانت بالفعل هناك رحلات بحرية وتجارة فيما وراء المحيط بين العالم القديم والأمريكتين؟ هل كان للمصريين القدماء السبق في الوصول إلى العالم الجديد قبل كولومبوس؟ ما هو نوع الانتشار الذي يمكن أن يكون لمثل هذه التجارة؟ فإذا كان الأمر كذلك فهل يعني ذلك أنه يجب إعادة كتابة كل كتب التاريخ والأثار في العالم؟ هل هناك أسئلة مهمة تم تجاهلها أو إهمالها أثناء النقاش؟ ما هي أنواع الألة التي يجب أن تظهر إلى جانب المواد المخدرة نفسها؟ يبقى السؤال دون إجابة محددة شافية حتى يتم العثور على دليل واضح قاطع يجيب على كل هذه التساؤلات المطروحة.

يجب أن لا يفوتنا أن تطور علم الآثار مرتبط بتطور العلوم الأخرى، فتطور وسائل البحث والتحليل الكيميائية سوف تسلط المزيد من الضوء على هذا الموضوع، وربما يمكن مفتاح اللغز هنا. في مفتاح آخر محتمل لهذا اللغز يمكن في زيادة معرفتنا عن النباتات الأفريقية التي تحمل عناصر كيميائية يمكن لها تفسير الأمر.

إلى إنتاج الهرم الكامل في الجيزة. كانت لا فينتا La Venta الموقع لأول هرم في الأمريكتين وهو هرم كامل تماما (٦٤). أساس هذه الأهرامات ذات مقاييس مشابهة لتلك في مصر ووضعت هذه الأهرامات على محور شمالي جنوبي، وخدمت نفس الغرض المزدوج كقبر ومعبد.

إن الحقيقة البسيطة بأننا نجد حضارات تعبد الشمس تبني أهرامات ومسلات وتحفظ أمواتها عن طريق لفهم في أقمشة (مومياوات) في كلا الجانبين من المحيط الأطلسي هي نادرة ما تمت مناقشتها في الدوريات المتخصصة بالآثار والأنثروبولوجيا. هناك من يعتقد بأن كلا العالمين القديم والجديد هما بقايا لحضارة أقدم مفقودة (٦٥). فالأزتلان Aztlán في المكسيك القديمة والأبلنتس في مصر القديمة - كما يعتقدون - بأنهما حضارة واحدة. مع هذه الفكرة البسيطة فإن التوافق في المباني والثقافة والأساطير للسان القدماء في المكسيك والبيرو ومصر ربما تفسر على أنها أصداء أو استجابات لعالم مفقود. النظرية الثانية كانت فكرة أن المكسيك والبيرو استوطنت بواسطة أناس من العالم القديم الذين كانوا يمتلكون المهارات المطلوبة لبناء الأهرامات وحفظ الأجساد، حيث يعتقد الكثيرون بأنهم جاءوا من مصر القديمة، إلا أن البعض الآخر يرجح أنهم السوماريون أو سكان الهند القديمة أو الفينيقيون وكذلك فرسان الهيكل من فرنسا، وهي مرة أخرى فكرة بسيطة استخدمت لتفسير مشكلة واضحة. النظرية الثالثة كانت فكرة «نشوء أو تطور منفصل». هنا التركيز على «كيف» وصل الناس إلى الأمريكتين أكثر من التركيز على انطباعات الأوروبيين التي تبعت اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد. على الرغم من هذه النظرية الأكثر تعقيدا إلا أنها الأكثر اعتبارا من الناحية العلمية في الجامعات اليوم (٦٦).

وخلاصة ما ورد فإن نتائج دراسة بالابانوغا فتحت الباب للجدل والخلاف، فالجميع يعلم بأنه لم يكن هناك اتصال بين العالم القديم وأمريكا قبل كولومبوس، وأن فكرة وجود تجارة فيما وراء المحيط منافية للعقل ولا يمكن تخيلها. وبناء عليه فإن نتائج بالابانوغا تم نقدها بشدة، إلا أن العديد من هذه الانتقادات التي أرسلت لبالابانوغا لم تكن موجهة إلى منهج دراسة بالابانوغا أكثر من كونها محاولات لإلقاء الاتهام على مضمون البحث وهو أن الكوكايين والنيكوتين وصل إلى مصر من العالم الجديد قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين.

- Mummy Hair P 11 12
- Carlwell, L. W. et. al (1991) Cocaine Metabolites in Pre-Columbian P:3-4. -٣٠
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P.4. -٣١
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:4. -٣٢
- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony P:5 -٣٣
- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 9. -٣٤
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:2-3 -٣٥
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:2 -٣٦
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:5 -٣٧
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:5 -٣٨
- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact The Curse of the Cocaine Mummies p 1 -٣٩
- Collins, A (1999) Andrew P:2. -٤٠
- Collins, A (1999) Andrew P:2 -٤١
- Askwhy (1999) Was America a Phoenician Colony P:5 -٤٢
- Collins, A (1999) Andrew P:1. -٤٣
- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p. 11. -٤٤
- Collins, A (1999) Andrew P:1 -٤٥
- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony P:12-13 -٤٦
- Collins, A (1999) Andrew P:4. -٤٧
- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony P. 13 -٤٨
- ٤٩- الشافين هو شعب من شعوب الحضارات التي استقرت في أمريكا الوسطى من حوالي ٩٠٠ ق.م
- Collins, A (1999) Andrew P:4. -٥٠
- Collins, A (1999) Andrew P:4. -٥١
- ٥٢- الماحي، علي التجاني (١٩٩٢) عقاقير الأحلام والهيمنة السيكولوجية، ص ٧٠.
- ٥٣- الماحي، علي التجاني (١٩٩٢) عقاقير الأحلام والهيمنة السيكولوجية، ص ٧١.
- ٥٤- الماحي، علي التجاني (١٩٩٢) عقاقير الأحلام والهيمنة السيكولوجية، ص ٧١.
- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies p: 9 -٥٥
- Anonymous(N d) African Presence in America Before Columbus p:1 -٥٦
- Anonymous(N d) African Presence in America Before Columbus p. 1. -٥٧
- Anonymous(N d) African Presence in America Before Columbus.p 1. -٥٨
- Anonymous(N d) African Presence in America Before Columbus.p:2 -٥٩
- Anonymous(N d) African Presence in America Before Columbus.p:4-5 -٦٠
- ٦١- الميكماكيوم هم شعب هندي أحمر في نيويورك ولند وكندا (أنظر Bray, W. & Trump, D. (1982) The Penguin Dictionary of Archaeology
- ٦٢- الهربراي شكل من أشكال الكتابة المصرية القديمة أبسط من الهيروغليفية (أنظر
- McPhillips, M. et. al (1996) Hair Analysis. New Laboratory Ability to Test for Substance Use P:287-290
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:2-3 -٦٦
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:4 -٦٧
- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:4 -٦٨
- Moseley, M.E (1993) The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru -٦٩
- ١- Trull, D. Mummies on Crack. P:1
- ٢- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies A Review of the Evidence P 1
- ٣- ليشتنبرج، روجيه ودونان، فرانسواز (١٩٩٧) المومياءات المصرية من الموت إلى الخلود، ص ٩٢.
- ٤- ليشتنبرج، روجيه ودونان، فرانسواز (١٩٩٧) المومياءات المصرية من الموت إلى الخلود، ص ٩٧.
- ٥- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony? P:5
- ٦- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p:1
- ٧- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact The Curse of the Cocaine Mummies. p:2
- ٨- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact The Curse of the Cocaine Mummies. p:2.
- ٩- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact The Curse of the Cocaine Mummies. p:2
- ١٠- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony? P:5
- ١١- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact The Curse of the Cocaine Mummies p:2
- ١٢- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact The Curse of the Cocaine Mummies p:2
- ١٣- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p:4-5
- ١٤- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony?P 5
- ١٥- S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P. 2
- ١٦- Wells, Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 5
- ١٧- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies p. 2
- ١٨- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colon P:5
- ١٩- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 8.
- ٢٠- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:2.
- ٢١- Schaler, T. (1993) Responding to First Identification of Drugs in Egyptian Mummies. P: 243-244
- ٢٢- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:2
- ٢٣- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:2
- ٢٤- إن استخدام الشعر كمكونة للكشف عن استخدام الكوكايين استعملت لأول مرة عام ١٩٨٩، وذلك باستخدام طريقة تحليل البروتين (RIA) Radiolimmunoassay التي بواسطتها يمكن تحديد جزيئات البروتين الباقية في أنسجة منذ آلاف بل ملايين السنين ومنها التعرف على وجود المواد المصدرة في عينات الشعر. كما أن هناك طريقة أخرى تستخدم للكشف عن وجود المواد المصدرة هي (GC/MS) chromatography/mass spectrometry التي تعد بدقة المواد عن طريق نقل جزيئاتها وتكشف المواد الكيميائية في العينات الموعدة للفحص خصوصاً بقايا النباتات كالبروتينات والبريكات المعدنية. وقد استخدمت هذه التقنية لأول مرة عام ١٩٨٧ (Henderson, G. Harkley, M.R & Jones, R.T)
- ٢٥- McPhillips, M. et. al (1996) Hair Analysis. New Laboratory Ability to Test for Substance Use P:287-290
- ٢٦- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:2-3
- ٢٧- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:4
- ٢٨- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence P:4
- ٢٩- Moseley, M.E (1993) The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru

إصدارات عُمانية حديثة

رأبئة الخطار (رواية)

علي العمري

تشكل رواية (رأبئة الخطار) عالمها من سرد حكايات صغيرة ضمن حكاية كبيرة أراد علي أن يجمعها ويؤطرها في سياق بنية روائية غير معتادة في الشكل الروائي والسرد العُماني.

تلك الحكايات التي تتراوح بين سيرة ذاتية سيرة أفراد ومجتمع وأمكنة متعددة، وذلك ضمن خيال يوائم بين الفنتازي وشبه الواقعي ومعاشة لأمسة لواقع غير مقبوض عليه، ينوس بين البقاء والاندثار.

يقول علي العمري في خاتمة روايته:

(هذه الرواية من صنع الخيال وكل تشابه بينها وبين الواقع هو محض مصادفة ليست مقصودة ولكن تجنبها غير ممكن).

عين وجناح

(كتاب الرحلات)

محمد الحارثي

اختير هذا الكتاب للفوز بجائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة في دورتها الأولى - وهو الأول لمؤلفه في هذا الميدان - لكونه يجمع أناقة اللغة وطرافتها وشاعريتها إلى دقة الملاحظة، والحضور الطاغي للخبرة الروحية والعملية بالمكان والشغف به، وبقصصه، فضلا عن اتساع رقعة الرحال التي تشمل أربع قارات، من دون أن يكون الهدف غالبا إلا مغامرة السفر والشغف الخاص به، وهو ما يبعد أدب الرحلة عن فكرة المصادفة والعرضية، ويقترب به من فكرته الأصلية: مغامرة الاكتشاف، وحب التدوين، والرغبة في الامتاع. وأخيرا الفلسفة الخاصة للشاعر المتلاحمة في سطور هذا الكتاب.

يوميات الشاعر محمد الحارثي مغامرة أدبية مفعمة بحشق المكان وتفصيله ورصد علاماته الفارقة، ستبوءه مكانة استثنائية في فن كتابة الرحلة الحديثة بالعربية.

نوافذ وأغطية وأشياء أخرى (قصص)

حسين العبري

اسمعي جيدا. لن أكرر كلامي. لن يكون ثمة حديث آخر. لقد مللت من كل هذا، مللت من طبيعتك الفاسدة وانحرافاتك. أنت لا تتقدم ولا تفهم. إنك تتحداني وتنكر سلطتي. أخبرني: ما الذي ينقصك؟ ما الذي لم أقدمه لك؟ لكنك لا ترضى، وتحسب أنك أعلى. أنت غبي وفاسل. هل أحدثك عما فعلته الشهر الماضي؟ أنت لا تذكر؟ بالطبع لن تذكر. لأنك ما زلت تتصرف بطريقتك الطفولية الجاهلة. هيا أيها العارف الكبير، هيا

علي العمري

رأبئة الخطار

علي العمري

عين وجناح

حسين العبري

نوافذ وأغطية وأشياء أخرى

قصص

ق

أخبرني: هل تدرك الفضيحة التي فعلتها؟ لقد حطمت سمعتي أيها النذل وأذللتني. يوقفوك بصحبة فتاة غريبة في سيارتك ثم يكتشفون أنك مخمور! وتخبرهم أنني أمرتك أن تفعل هذا! وتبلغ بك الجراءة الآن أن تتسلق البرج! أنت فقط تخادع نفسك أيها الملعون، تريد أن تقتلني حتى ترجع وتقول لهم: مات. ألا تعلم أنني جالس هنا على برجني إلى الأبد؟ ألم يخطر لك أنني ربما لا أموت!

طفل يتنزه في مقبرة

(شعر)

أراهم كأطياف بيضاء
يُسكنونني من الألم
في «مسك»
أطياف كوجوه المرضى
والمسنين

وخالي المشاعر
تنفض أكفها لترتاح
وأرتاح..

وفي الظلمة سأشتاق كثيراً
لحياة طويلة ومريضة
حينها ستره نبتة جبلية
على ترابي؟
وهي تغني مُنحنية..
هنا مر الذي لو لم يمر!

خلاخيل الزرقعة

(شعر)

فاطمة الشيدي

إذا لم أكن يوماً هنا
فقد أكون هناك

أسبح باسم الرب
أن يهب السلام للقرنفل في الكون
ولسحابة ساجية

وللسفر البعيد
وللأمنيات
قد أكون هناك
أغني بالود على الساقية
سلام
وعلى الليل الذي
وحيداً
بلا جذوة انطفأت
عيناه كزرقاء اليمام
قد أكون هناك

لعنة الأمكنة

(قصص)

الخطاب المزروع

وأنا أتب على عناكب
رأسي التي باتت تبني لها
شباكاً لقطيع به نهاراً،
تعشرت بالزمن... وهو
يسحني إلى مكان بعيد،
ليلقي بي على قارعة هذا
العالم الفاجر.

اركضوا يا أجهائي... هذه
الرمال ستأكلكم،
ستلغظكم مناقير الغربان،
ها ها... تصوروا هل
الغريبان تلغظ
بمناقيرها؟!

وأنا في هذا الليل الذي
أعير فيه على جناح
بعوضة، يخيل لي أنني
أضاج نفسي، ما دالة
ذلك؟

اركضوا فالرمل أمامكم
والرمل خلفكم.

لعنة الأمكنة

الخطاب المزروع



لنصر

قبري في شجرة

نصر



عديفوت

قبري في شجرة



فاطمة الشيدي

نزا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.

Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ

خلف العبري

البريد الإلكتروني

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طُبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة: ٦٠٤٤٧٧، فاكس: ٦٩٩٦٤٣

الاعلانات: العناية للاعلان والعلاقات العامة مباشر: ٦٠٠٤٨٢، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب. ٣٢٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سوف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصليّة الاصدار.



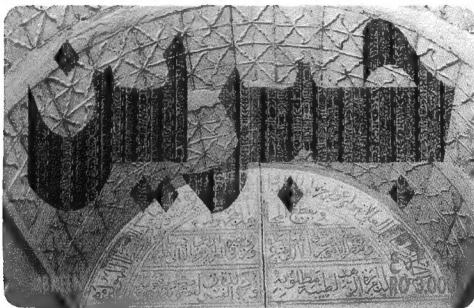
العدد الأربعون

أكتوبر ٢٠٠٤م - شعبان ١٤٢٥هـ

◀ الغلاف الأخير: لوحة للفنان: محمد الصائغ - سلطنة عُمان
(ص.١٥): صورة ولوحات للفنان العالمي مارك شاغال

▶ الغلاف الأول: وجهها لوجه... طريق الصحراء - السنيّة - منطقة
الظاهرة - سلطنة عُمان تصوير: حسن سعيد البلوشي

بطاقة جبرين المدفوعة مسبقاً



سهلة مثل ١، ٢، ٣، ٤

* إجراء الاتصالات المحلية والدولية

* إمكانية استخدامها في الهواتف العمومية والثابتة والهاتف

المتنقل العالمي (باستثناء خدمة حياك)



معاً في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together.

الشركة العمانية للاتصالات

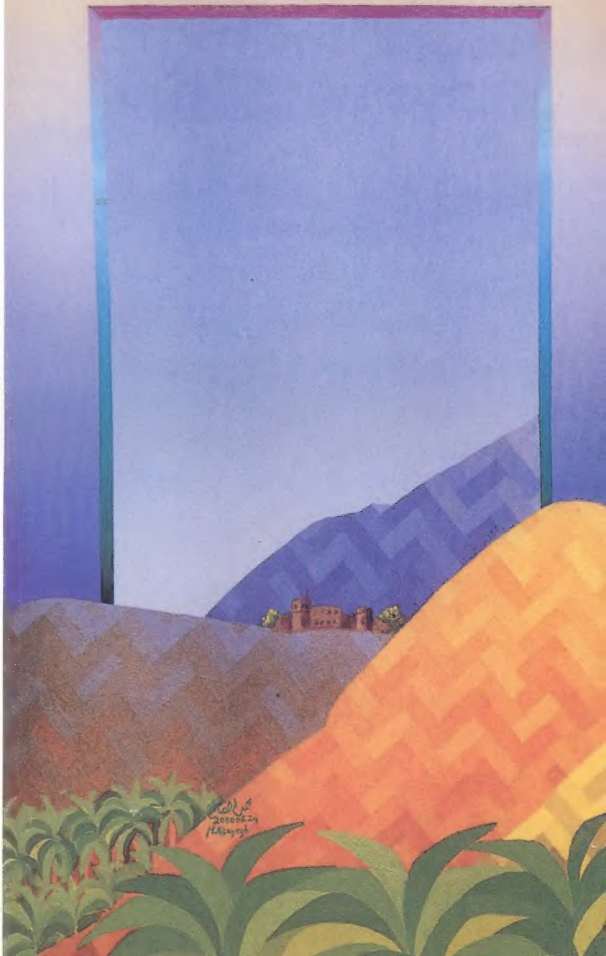
www.omantel.net.om

اميلي بورتر- محمد
 حجيري- حسن شامي-
 هرمين ريفاتير- سيد
 عبدالله- هدى المطاوعة-
 اسماعيل فقيه- موسى
 برهومة- بطرس المعري-
 هلال البادي- قاسم
 حول- محمد علي
 اليوسفي- فيليني
 وفلايانو- مها لطفي-
 جيسيبي كونتي- الهواري
 الغزالي- محمد ميلاد-
 رياض العبيد- أديب كمال
 الدين- نجا علي- محمد
 نجيم- يحيى سبي- لوي
 عبدالله- غادا فؤاد
 السمان- سعيد الحاتمي-
 نائل علي- شيلا
 أوفلانا جان- ريم داود
 أحمد الرحبي- هاشم
 شفيق- أحمد فرشوخ-
 علي نجيب ابراهيم- سلام
 سرحان- سلمان كاصد-
 فخري صالح- خالد
 الذهبية- سعيد بن
 الهاني- وجدان الصايغ-
 علي القاسمي- عزيز الحاكم.

نوكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية



محرر
 2000/2021
 H. H. H.